孟凡玉 著

从中心到边缘

音乐学研究的文化视野





上海音乐学院出版社
SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC PRESS

从中心到边缘

音乐学研究的文化视野


ISBN 978-7-80692-620-8

9 787806 926208 >

定价：45.00元

从中心到边缘

音乐学研究的文化视野

孟凡玉 著

图书在版编目(CIP)数据

从中心到边缘:音乐学研究的文化视野 / 孟凡玉著.
上海:上海音乐学院出版社,2011.4
ISBN 978-7-80692-620-8
Ⅰ.①从… Ⅱ.①孟… Ⅲ.①音乐学-研究
Ⅳ.①J60
中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第047079号

书　　名:从中心到边缘——音乐学研究的文化视野
著　　者:孟凡玉
责任编辑:李　绚
封面设计:徐　炜
出版发行:上海音乐学院出版社
地　　址:上海市汾阳路20号
印　　刷:江苏省南通印刷总厂有限公司
开　　本:850×1168　1/32
印　　张:14.25
版　　次:2011年4月第1版　2011年4月第1次印刷
印　　数:1-1300册
书　　号:ISBN 978-7-80692-620-8/J.592
定　　价:45.00元

本社图书可通过中国音乐学网站 http://musicology.cn 购买

目录

第一章　理论·方法



Ⅰ. 音乐人类学的范畴、理论和方法

近年来，我国音乐研究机构、大学音乐系（所）的音乐人类学研究与教学已经颇具规模，一些音乐学院、研究院（所）陆续开设了音乐人类学专业或课程，已有学士、硕士、博士各层次的专业研究方向，较之20年前的改革开放之初，无论是影响广度还是研究深度，都已经有了巨大差别。同时，音乐人类学不仅在本专业研究中蓬勃发展、生机盎然，它的基本理念、研究方法还越来越深入地渗透在音乐学研究的各个领域，对音乐史学、音乐考古学、音乐形态学、音乐教育学、音乐心理学、音乐美学、音乐批评学等等，都产生了不同程度的影响，为音乐学各领域提供了研究思想和方法，很多传统学科在它的带动下，出现焕然一新的研究景象。正如音乐学家伍国栋先生所说，20世纪80年代以来，"无论是推荐和使用民族音乐学基本理论和方法的学者，还是对该理论与中国原有民族音乐（传统音乐）研究理论整合一直持保留意见的学者，事实上都在理论和实践的操作中接受着这一学科理论及方法的影响，学术思想都不同程度地有所转化和深化，并且在更大、更多的研究范围内相继引发出诸多属于学科理论建设性质的民族音乐研究新观念。"[1]

音乐人类学是一个非常年轻的学科，特别是在中国，很多人对它还非常陌生，本文拟从学科概念、西方音乐人类学的学术传统、音乐人类学的基本理论和方法以及我国音乐人类学的研究现状及发展历程几个方面，谈谈笔者粗浅的认识。

一、学科概念

按照美国音乐人类学家梅里亚姆(Alan P. Merriam, 1923—1980)的定义，音乐人类学是“文化中的音乐研究”(the study of music in culture)或者“作为文化的音乐研究”(the study of music as culture)[2]。荷兰民族音乐学家孔斯特(Jaap Kunst, 1891—1960)给这门学科所下的定义则是“民族音乐学，或者说，最初被称作比较音乐学的这门学科的研究对象是研究人类从原始人群到文明国家的所有文化阶层的传统音乐和乐器，因而，我们的学科是调查研究所有的部落和民间音乐以及除了西方艺术音乐之外的各类音乐”[3]。早期的比较音乐学时期的定义有德国学者阿德勒(Guido Adler, 1855—1941)所界定的“从人种学的角度对民族音乐进行比较研究”的学科[4]，以及德国学者萨克斯(Curt Sachs, 1881—1959)的“比较音乐学——异国文化的音乐”[5]。美国《新格罗夫音乐与音乐家词典》说：“民族音乐学的有关主要内容是欧洲城市艺术音乐以外的至今尚在流传的口头传统音乐(及其乐器和舞蹈)。”[6]

日本民族音乐学家山口修曾经对“民族音乐学”下过一个定义，他说：

> 民族音乐学这一学科，涉及到从人类的个体、小集体、共同体、地区、部族、民族、国家、人种直到整个人类的各种层次的文化中所存在的音乐表现乃至音乐文化及其周围事项。它不仅要阐明其中心对象的内部结构(音乐结构)，还要阐明其

受到各自的社会、文化制约的外部结构(脉络结构),并进而把握其内外两种结构的相互关系。据此,在文化的个别性和普遍性这两极之间来对人类的音乐性加以定位的同时,阐明其本质[7]。

我国学者沈洽先生认为:"民族音乐学可定义为:对音乐与其所处文化环境的共生关系进行研究的科学",并进一步阐述说:"无论是从整体上研究人类音乐,还是研究人类一切音乐中的任何一种特定的音乐品种,只要是着眼于它与它所处文化环境的共生关系研究,就都应该被看作是民族音乐学性质的研究"[8]。

这些不同的定义,体现出不同的研究理念,研究对象从最初的非欧音乐扩展到一切文化中的音乐,关注的焦点也从音乐本身扩展到相关的文化脉络。音乐人类学是人类学的分支学科,薛艺兵先生说:音乐人类学(民族音乐学)的"终极目的实际上和人类学没有本质区别:人类学是研究人、人类社会、人类文化,而民族音乐学研究的是人在音乐方面的这些问题"[9]。

笔者认为,从音乐人类学的理论和实践总体上看,音乐人类学是运用人类学理论和方法研究音乐及相关文化的一门人文学科,是直接面对活态的人类音乐文化(包括物质和非物质两种形态),并力求对研究对象作全方位、多层次、多角度的观察、体验、理解以及相应的记录、整理、描述和阐释的学科,它所关注的研究重点不仅仅是音乐自身,而且包括音乐和其他各种共生条件(如自然、历史、社会等)以及音乐与各文化要素相互间的内在关系等。音乐人类学是人类学理论和方法在音乐研究领域的具体运用和特殊实践,是人类学与音乐学的交缘学科。

需要着重说明的是,"音乐人类学"在我国的称谓并不统一,也有过关于名称的多次争论,除"音乐人类学"之外,影响比较大的称谓还有"民族音乐学"、"音乐民族学"、"比较音乐学"、"音乐文化人

类学”等多种名称。目前较为通用的是“音乐人类学”和“民族音乐学”。

名称的不同对理解该学科多少有些不便，也造成一定程度的混乱，特别是一些初学者和本学科专业研究之外的人，往往疑窦丛生、误会不断。中文称谓的这种混乱局面，其实是因为西方不同时空的各种名称的同时叠加造成的。“音乐人类学”源自美国学者梅里亚姆 1964 年出版的著作 *The Anthropology of Music* ，“民族音乐学”和“音乐民族学”源自荷兰学者孔斯特（Jaap Kunst，1891—1960）1950 年的 *Ethnomusicolgy*，“比较音乐学”源自德语的 Vergleichende Musik Wissenschaft 和英语的 Comparative Musicology。另外，东欧有些国家称为 Musical Folklore 或 Musical Ethnography，相应地被译成了“音乐民俗学”和“音乐民族志”。

二、西方音乐人类学的几个主要学术传统

西方音乐人类学的研究流派也是多种并存的，来源于以下几个主要的学术传统：

1. 比较音乐学（Comparative Musicology）

西方音乐人类学的前身是“比较音乐学”，产生于 1885 年。这一年，有两大事件标志着它的诞生。其一，德国学者阿德勒（Guido Adler，1855—1941）在《音乐学季刊》创刊号上发表《音乐学的范围、方法及目标》，在这份音乐学术研究大纲中明确提出了“比较音乐学”概念，并将其界定为“从人种学的角度对民族音乐进行比较研究”的学科，从而确立该学科在音乐学研究中的地位。其二，英国语音学家、物理学家、数学家埃利斯（J. A. Ellis，1814—1890）发表《论各民族的音阶》，提出对音乐研究影响深远的音分标记法，通过对希腊、阿拉伯、印度、缅甸、泰国、爪哇、中国等国家音阶的测定，得出全世界的音阶“不是只有一种，也不是所谓的‘自然的’，甚至也不是像亥尔姆郝尔茨巧妙设计出的那样是以乐音构造法则为

必要前提建立起来的，而是非常多样的、非常人工的、非常随意的"[10]，对欧洲音乐中心论发出了第一次挑战。

比较音乐学的起源是和欧洲的殖民统治联系在一起的。为了加强对殖民地的统治，需要了解他们的文化，对异国情调音乐的兴趣和求知欲，这两个动机催生了该学科的产生。"19 世纪后期，欧洲殖民统治者一方面扩张殖民地，一方面对殖民地的文化感兴趣。音乐作为文化的一部分引起了欧洲殖民者的兴趣，殖民者就像采集植物标本一样采集音乐标本。这些从所谓的原始的、未开化的、野蛮的民族采来的音乐标本都放在维也纳的音响档案馆里，然后做音乐分析。当时叫做'比较音乐学'，目的是对采来标本进行比较，只对音乐的形态、音乐的音响，音乐的进行方式及传播模式感兴趣"[11]。

比较音乐学的学术传统主要源自德国。"德国学派"的重要人物还有斯图普夫(Carl Stumpf，1848—1936)、霍恩博斯特尔(Erich Moritzvon Hornbostel，1877—1935)和萨克斯(Curt Sachs，1881—1959)等人，他们研究的重点是音乐本体研究和乐器分类研究，代表成果都是属于这两个领域的研究，比如《暹罗的音体系及音乐》(斯图普夫，1901)、《乐器分类法》(霍恩博斯特尔、萨克斯，1914)、《乐器史》(萨克斯，1940)等。

比较音乐学是在文化人类学的启发、带动下产生的，当时流行的实证主义哲学、古典进化论、人类地理学理论、文化圈理论、传播论以及博厄斯的历史特殊论和文化价值相对论都对该学科的产生和发展产生了重要的影响。汤亚汀认为，"19 世纪末成型的比较音乐学，在组织知识、使之系统化方面，按照卢梭的自然科学精神，从两个方面着手：(1)受地质学和生物学启示，以进化论的观点研究音乐的起源与发展，此即历时法；(2)受地理学的启示，用文化圈思想把不同的文化加以归类，此即共时法。这两方面亦即分别用时间的格局或空间的格局来自组织音乐传统的多样性，都是宏观

的。微观方面则借助于心理学、声学(或称音响学)、数学、语言学等手段。这样,一个真正具有科学体系和手段的音乐学——比较音乐学学科便通过一批科学家在历史上建立起来了”[12]。

虽然“比较音乐学”名称在1950年以后已基本不再使用,但它的一些学术思想和方法却影响深远,奠定了音乐人类学学科发展的基础,德、奥也有些学者坚持使用这个名称。

2. 音乐民俗学(Musical Folklore)

音乐民俗学主要源自东欧的匈牙利等国。20世纪第一次世界大战以后,以匈牙利的巴托克(Bela Bartork,1881—1945)和罗马尼亚的布勒伊洛尤(Constantin Brailoiu,1893—1951)为代表的东欧学者,为摆脱德奥音乐的主宰,开展了对本国民间音乐的大规模搜集与研究工作,记录了大量的民歌,他们“结合了比较音乐学‘柏林学派’和传统的民间音乐研究的原则,也受到德奥传播学派的影响。他们除了大量收集记录民间音乐外,也注意田野工作的理论和方法论问题以及文献资料的概括体系。音乐进化、音乐起源、民族/民间音乐传统的重建等,都是最受关注的问题。”[13]为“民族乐派”的发展提供了支持,也对民族音乐学的发展做出了贡献。解放后,由于政治方面的原因,同属社会主义阵营的东欧国家的这一传统对我国的民族音乐研究曾经产生巨大、深远的影响。至于民俗学对音乐人类学(民族音乐学)的重要意义,郑苏曾有过这样的表述:“对搞民族音乐学的人来讲搞的就是音乐民俗学、音乐民俗志……民俗学是民族音乐学的‘脊梁骨’,没有民俗学就没有民族音乐学”[14]。

3. 民族音乐学(Ethnomusicolgy)

民族音乐学传统是由荷兰学者孔斯特(Jaap Kunst, 1891—1960)确立起来的。1950年,孔斯特发表著作《音乐学——民族音乐学性质的研究,它的问题、方法及其代表性特点》(Musicologica: A study of the Nature of Ethno-musicology, Its Problems,

Methods, and Representative Personalities),1959 年第三版时去掉连字符,改名 *Ethnomusicology*,确立"民族音乐学"名称[15]。坚持这一研究传统的学者多是音乐家出身,十分重视音乐本体的研究,把研究的重点放在音乐学上,他们主动吸收民族学、人类学等相关学科成果,立足于音乐学,以民族学作为研究的辅助。比如胡德(Mantle Hood,1918—)就非常强调音乐研究的重要性,对研究者提出了较高的音乐能力要求,他所提出的"双重音乐能力"(bi-musicality)在该学科中影响巨大。按照胡德的理想,研究者应该能够掌握被研究对象的音乐技能,用他们的乐感去体悟音乐、表现音乐,这样才能从自己的乐感"偏见"中解脱出来。

胡德的学术思想与孔斯特有着很深的渊源,也和美国另一位民族音乐学大师查尔斯·西格(Charles Seeger,1886—1979)的学术主张有着密切的关系。美国著名音乐人类学家安东尼·西格(Anthony Seeger)也持有类似的观点,他说:"梅里亚姆要建立的是'音乐人类学'(Anthropology of Music),我认为应该是'音乐的人类学'(Musical Anthropology)"[16]。

4. 音乐人类学

"音乐人类学"传统是美国音乐人类学家梅里亚姆(Alan P. Merriam,1923—1980)在他 1964 年出版的著作《音乐人类学》(*The Anthropology of Music*)中确立的。他出于对音乐研究中文化解释肤浅的不满,"试图填补民族音乐学中的这一空白;提供研究作为人类学行为的音乐的理论框架;说明来自人类学并有助于音乐学的几种行为过程,增加对行为研究的知识"[17]。受英国人类学家马林诺夫斯基的功能主义理论影响,他在《音乐人类学》中提出音乐具有情绪、审美、娱乐、传播、象征、身体反应、社会控制、服务与社会制度和宗教仪式、文化延续、社会整合十大功能,他所提出的一些命题,如音乐人类学是"文化中的音乐研究"(the study of music in culture)和"作为文化的音乐研究"(the study of

music as culture)，以及他所创立的“声音—概念—行为”研究模式，都已成为音乐人类学研究的经典。

音乐人类学研究广泛吸收了人类学各个学派的理论与学说，成为人类学、音乐学研究的一门重要学科，发展迅速，是最具活力的学科之一。近年来，音乐人类学研究还出现了一些较新的研究趋势：学科新拓展——要求用研究非西方体系的方法来研究西方艺术音乐、流行音乐研究、城市音乐研究、少数族裔音乐研究、特殊群体音乐研究、音乐变化研究、西方影响研究、媒体影响研究、文化边缘残余研究等。民族志的方法、统计学方法、重复研究、符号学、语言学、结构主义理论也得到更为广泛的应用[18]。

以上不同的研究理念有的有前后取代关系，比如，1950 年孔斯特提出 Ethnomusicology 之后，基本上取代了 Comparative Musicology。但更多的情况是多种理念并存，比如，德奥的有些学者至今仍然坚持使用原来的“比较音乐学”名称，音乐人类学（Anthropology of Music）与民族音乐学（Ethnomusicology）也长期并存、并行发展，并且代表了以人类学为重点和以音乐学为重点的两个不同的音乐人类学研究流派。

三、音乐人类学的基本理论与方法

（一）音乐人类学研究对人类学理论和方法的借鉴

音乐人类学是人类学在音乐研究领域中的特殊应用，因而，它的基本理论、基本方法也主要是源于人类学的理论和方法。

从基本理论角度来看，音乐人类学的发展是和人类学理论的发展密切相关的，人类学的理论成果、思想更新在音乐研究领域都会有所体现。比如，在古典进化论应用到文化人类学研究领域并占据主导地位的时期，单线进化论思想在早期的比较音乐学研究中同样留下了深深的烙印，当时的音乐学研究深受“欧洲音乐中心论”的影响，把世界各地的音乐文化当作向欧洲音乐

模式进化链条中的某一个历史阶段的思想影响极为深远。其后，文化人类学的每一次理论更新都会在音乐人类学研究中得到体现，传播论、历史特殊论、社会学派、功能主义、新进化论、结构主义、阐释学、符号学、生态学等等，各种人类学理论也都在音乐人类学研究中各自留下了自己的印记。尤其是"文化价值相对论"，早已成为音乐人类学评价研究对象价值的基本准则。音乐文化圈、音乐文化区、音乐文化层、音乐传播、音乐生态、音乐的象征、音乐的隐喻等等一系列音乐人类学研究命题都是深受人类学理论研究影响的结果。

从研究方法角度来看，音乐人类学研究方法从利用殖民者、传教士、商人、旅行家等从殖民地采集来的"音乐标本"展开的所谓"扶手椅"式的研究，发展到以扎实、规范的"田野工作"（field work）为基础的研究，参与观察（participant observation）、民族志（ethnography）、深描（thick description）、主位（emic）、客位（etic）等人类学研究方法都被音乐人类学吸收、采用，成为音乐人学研究的重要工具。这个历程和整个人类学研究也是同步发展的。对此，美国华裔音乐学家郑苏说：

> 民族音乐学有一个可耻的起源，是和殖民主义直接联系在一起的。19世纪后期，欧洲殖民统治者一方面扩张殖民地，一方面对殖民地的文化感兴趣。音乐作为文化的一部分引起了欧洲殖民者的兴趣，殖民者就像采集植物标本一样采集音乐标本，当时主要是采集非洲的音乐标本。这些从所谓的原始的、未开化的、野蛮的民族采来的音乐标本都放在维也纳的音响档案馆里，然后做音乐分析。当时叫做"比较音乐学"，目的是对采来的标本进行比较，只对音乐的形态、音乐的音响、音乐的进行方式及传播模式感兴趣，社会问题、人文问题都是毫不相干的事情。这样的学者被称为"扶手椅上的音

乐学家”。随后，欧洲和美国发展成两个不同的传统，欧洲基本上还是把民族音乐学当作系统音乐学的一部分，美国从博厄斯(Franz Boas)开始非常强调人类学，对非西方艺术音乐的研究受人类学的影响非常大[19]。

音乐人类学具有“音乐学”和“人类学”的双重属性，也正因为此，音乐人类学的研究也在“音乐学”和“人类学”两极之间摇摆，有的学者的研究更靠近音乐学，有的学者则更靠近人类学，形成了不同的研究流派，也不时出现一些争吵。20世纪60年代，美国的两大音乐人类学阵营就有过一番激烈的争论，“60年代很重要的一点是曼托·胡德(Mantle Hood)和阿兰·梅里亚姆（Alan Merriam）两大派的争吵。胡德提出了民族音乐学家应具有双重音乐能力，认为只有了解音乐，能够演奏、演唱这个音乐，才能够做这个音乐的学问；梅里亚姆强调的是从人类学的观点对音乐进行科学的研究。”[20]

事实上，经过长时间的争论与磨合，不同源头的研究理念互相吸收，以上这些传统已被融会贯通在当代学者具体的音乐人类学研究当中。就像薛艺兵先生所说，“70年代，两大阵营才不再争论民族音乐学更应该侧重文化还是音乐的问题，而应该两方面并重。很多有成就的学者，都是从文化中去理解和解释音乐；从音乐中去发现和阐释文化”[21]。

（二）音乐人类学研究的特殊理论和方法

音乐人类学一方面是人类学的一个分支，另一方面又为人类学的发展提供活力，成为一个相对独立的、富有特色的研究领域。事实上，音乐人类学在借鉴整个人类学的理论和方法的同时，为了适应独特对象的研究工作，探索了很多独特的研究理论和研究方法。美国音乐人类学家安东尼·西格(Anthony Seeger)认为音乐人类学研究不应成为人类学的附庸，而是应该、也可以成为人类学

最具特色、无可替代的组成部分之一。他说：

> 梅里亚姆要建立的是“音乐人类学”（Anthropology of Music），我认为应该是“音乐的人类学”（Musical Anthropology），梅里亚姆认为研究音乐应该使用人类学的方法，我认为音乐和舞蹈可以教给人类学一些方法，充实人类学的研究。“音乐的人类学”不是照搬五六十年代成熟的一套人类学方法，而是首先从活着的音乐和舞蹈的特性出发，具有音乐舞蹈本身的特点……在中国，我认为艺术研究可以教给社会研究更多的东西[22]。

笔者认为，与整个人类学相比，音乐人类学理论和方法的特殊性体现在以下几个方面：

1. 研究对象

首先，音乐人类学研究的核心对象是一种非常特殊的艺术。作为人类精神生活中最具代表性的文化成果，音乐具有高度的抽象性，用时下的观念看，音乐是“人类口头与非物质文化遗产”的突出代表。音乐是时间的艺术，它在特定的时间段中展开，稍纵即逝，不可重复。音乐是抽象的艺术，从某种程度来讲，“音乐”本体自身永远都是“非物质”的，我们能看得见的乐器、乐谱、磁带、唱片都不是“音乐”，而是音乐某种形式的载体。音乐的这些特点，使得音乐人类学研究具有了自身的特殊性，是一项极富挑战性的工作。

2. 音乐采集

从采集的角度来说，一方面，研究者的音乐采集能力和水平受到研究者自身专业水准的制约，没有经过长期专门的业务训练，甚至连基本的音乐识别能力都不具备的人，无法涉足音乐的采集工作。另一方面，由于音乐的特殊性，储存音乐本体需要特殊的手段，受到科技水平的极大制约。事实上，自 1877 年美国科学家托

马斯·爱迪生发明留声机之后，对非西方音乐的科学采集才成为可能。此后，随着录音技术的不断进步，音乐采集也从蜡筒录音、钢丝录音、磁带录音发展到数字化录音，音乐人类学研究的音乐采集能力越来越强。再者，由于音乐表演的特殊性，受环境的制约，每一次的表演都会有所不同，在什么样的条件下采集音乐，也成为音乐人类学研究中一个无法回避的难点。比如，在嘈杂的现场采集的音乐质量可能会极差，但是，在人为布置的环境中采集的音乐作为研究对象的有效性又值得怀疑。此外，被采访对象换了一个演唱环境可能变得不会唱了或者时断时续唱走样了，这也是极易出现的情况。与一般人类学学科的资料采集、访谈不同，音乐演唱、演奏的过程、状态对成果的影响至关重要，一次具体的"音乐发言"不仅是研究材料，还将成为一个被欣赏的美感对象。每一次"音乐发言"过程中的音高、节奏、音色、音量、速度、连贯性等等，都是音乐中具有决定意义的重要因素，这些都会对音乐人类学研究产生重大影响。

3. 音乐描述

从描述方面来说，由于音乐的高度抽象性，描述音乐是非常困难的。所以，如何描述音乐是许多音乐人类学家不断探索的重要问题，并且至今也没有找到一个完全令人满意的描述方法。

音乐描述，主要是对音乐本体形态的描述。最基本的手段仍然是各种记谱，尽管目前世界上各种记谱法都有很大的局限，但由于阅读的习惯，记谱仍是进行音乐描述的最基本手段。目前，较为通用的记谱法是五线谱。简谱、我国传统的工尺谱、古琴减字谱也在一定的范围里使用着。其他还有中国古代的律吕谱、曲线谱（道教的步虚谱）、央移谱（西藏）、方格谱（朝鲜）、纽姆谱（欧洲古代）等等，都是人类描述音乐的谱式。

西格（C·Seeger）曾把各种记谱法分成"规约性"记谱和"描写性"记谱两类。"规约性"的记谱，是一种"说明某一首特定乐

曲应该发出何种声音的大纲”,“在这种乐谱里,乐曲中各音之正确的音高或节奏被认为是演奏者已知的事物,要不就将这些事物留待读谱者自己去决定”;而“描写性”的记谱,则是一种“关于某一特定的乐曲实际发出了何种声音的报告”,它告诉读者某次“音乐发言”事实上发出了什么声音,以及这些声音的特征和细节[23]。

这些谱式在记录、传递音乐信息方面有详有略,区别很大。但是,没有哪一种乐谱是没有缺陷的理想记谱方式。同时,乐谱复杂的编码、转码规则,使得解读乐谱需要熟习该体系,需要较高的相关修养,从而使不懂该乐谱规则的人面对乐谱如同面对“天书”,即便是训练有素的职业音乐家,面对生疏的谱式也无法顺利实现音乐解码。

以五线谱为例,这是一种通常被认为“最先进”的记谱法,其实它也存在许多自身难以克服的缺陷。对此,我国学者沈洽先生说:

> 只要对世界上多种音乐风格哪怕稍有了解者都会发现,其中有许多风格类型,如汉族音乐、日本音乐、朝鲜音乐、印度音乐、阿拉伯音乐等等,由于与西方音乐具有不同的律制、不同的音过程样式(如“音腔”式)和不同律动体系(如各种非均分律动),因而根本无法借用建立在十二平均律基础上的“乐音体系”和“二比一”的音符系统来进行描写[24]。

为了克服这种困难,一些学者在五线谱的基础上创制了许多附加的符号,比如升、降四分之一音、四分之三音记号等等。但仍然不能彻底解决记录音乐中的所有难题。

除了乐谱,学者们还采用手绘或者机器绘制的图像来描述音乐,例如旋律线图示,频谱图等。20 世纪 70 年代曾发明一种自动记谱仪,后来不断改进,西格的记谱仪(Melograph)可以同时记录

音高、振幅、泛音频谱图像。虽然这种仪器音乐描写的结果看起来客观、准确、详尽，但仪器却不像人耳那样可以有所选择并过滤掉没有意义的细节，自动记谱的结果往往是复杂的细节淹没了有用的信息，而且代价太高，所以难以推广。

1885年，英国物理学家、数学家、语音学家埃里斯（Alexander John Elliis，1814—1890）首创对音高测量的音分体系，把八度分成1200个单位，使对非西方音乐音阶的客观测量成为可能，使得对世界各民族音乐的音阶的描述走向科学化，意义重大。

洛马克斯（A. Lomax）的“歌唱测音体系”、考林斯基的以计算“单位时间内音符流量”的音乐速度测定方法，都是建立在统计学方法基础上的数学的音乐描述方法，是音乐描述方法的可贵探索。

语言叙述的音乐描述方式也是音乐人类学描述音乐的常用方式。这种方式的优点是易于沟通，能够较容易成为大众共享的公共知识，缺点则是语言的描述无论多么精细，总是给人以远离音乐、和音乐有所隔膜的感觉。

总之，音乐描述是音乐人类学研究的有待进一步完善的重要领域，也是音乐人类学独特的研究领域。

4. 音乐与文化背景的关联性阐释

音乐与文化背景的关联是音乐人类学研究中的重要视点，也是一个难点。音乐非常抽象，不仅自身形态看不见、摸不着，其意义也常常是扑朔迷离、难以确定。自身的意义尚难确定，它和整个文化之间的联系就更加隐晦，常常以非常曲折的隐喻方式体现出来，有时又是非常隐蔽、难以发现的。同时，正是因为音乐意义的不确定性特点，音乐不是一个可以自足的意义体系，单凭音乐自身不能界定音乐的意义，必须联系其文化背景，因而，和音乐活动有关的 when（何时，时间）、where（何地，空间，场阈）、who（何人参与，包括观、演双方）、what（表演内容、效果）、how（如何，行为方

式)、why(为什么,直接和间接原因),都成为确定音乐意义的重要参照。这些被称为音乐人类学研究的“六个 W”。

笔者以为,音乐人类学获得较为充分发展的一个重要原因就是由于音乐意义的不确定性而引发的诸多探索。许多音乐人类学学者为了阐释音乐的意义,在试图把音乐和整个文化“网络”的有机联结上作了很多可贵的尝试与探索,对整个人类学研究和音乐学研究有独特贡献。

梅里亚姆(Alan P. Merriam,1923—1980)所提出的“文化中的音乐研究”(the study of music in culture)和“作为文化的音乐研究”(the study of music as culture),以及他所创立的“声音—概念—行为”(学界称之为“梅氏三角”,参考下图)研究模式,已成为音乐人类学研究的经典范式。

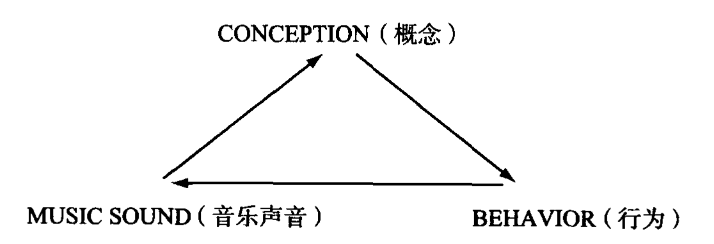


图 1 “梅氏三角”研究模式

在这个模式中,音乐的声音不再是孤立的存在,通过音乐概念、音乐行为的探讨,把音乐和人类社会、思维、行为方式等一系列文化有机结合在一起,对深刻揭示音乐的文化意义具有重要作用,是音乐人类学研究领域影响深远的研究模式。

蒂莫西·赖斯(Timothy Rice)受格尔兹阐释人类学的影响,对“梅氏三角”模式提出修订意见,他所提出的“关于民族音乐学的模式重塑”(Toward the Remodeling of Ethnomusicology)(载 *ETHNOMUSICOLOGY* 1987 年第 3 期 469 - 488 页)近年来产

生了很大影响。赖斯认为梅氏模式结构上的问题只是一对一的单向关系。因此，他将历史建构、社会维持、个人创造与体验三个维度的关系修改为相互作用（affecting）与相互反馈（feedback）的双向关系，并列出如下图式[25]：

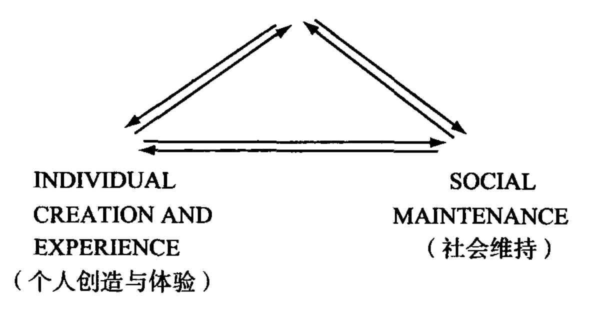


图2　赖斯重塑型模式

赖斯强调，在这个模式中，历史建构、社会维持、个人创造与体验每一个角度都包含着"梅氏三角模式"在内，成为可以涵盖"梅氏三角模式"的更为开放的研究模式。

赖斯在该文中还提出民族音乐学应该研究"音乐形成的过程"（formative processes in music），应回答"人们如何创造音乐？或更为确切地说，人们如何历史地结构、社会地保持和个人地创造和体验音乐？"

赖斯修订模式的显著变化一个是强调历史的因素，另一个就是强调个人的作用。把音乐置于一个更为宏阔的文化背景之中，对研究有文字的社会、历史悠久、结构复杂的大型社会中的音乐文化有独到的优势，从而成为近年来影响深远的理论学说，尤其在我国，由于赖斯模式对研究中国历史悠久的音乐文化的独特适切性，引起了我国学者的广泛关注并得以应用。

2003 年，赖斯借鉴人类学研究成果，又提出“音乐体验和民族志中的三维空间”(a three-dimensional space of musical experience and ethnography)的音乐人类学研究模式，提出“时间”(time)、“空间”(location)、“音乐的隐喻”(musical metaphors)音乐人类学研究视角[26]。

香港学者曹本冶先生在《中国传统民间仪式音乐研究》一书的导论部分“仪式音乐的研究：理论概念与方法”中提出了关于仪式音乐研究的理论框架，认为“对信仰(概念、认知)、仪式行为、仪式中的声音(音乐)三者之间的互动关系的思维，应该是研究仪式音乐的主导理论结构模式”[27]，并设计示意图如下：

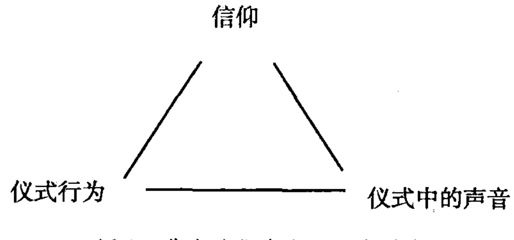


图 3 曹本冶仪式音乐研究模式

这是梅里亚姆模式在仪式音乐研究领域的具体应用。同时，曹先生还提出“近—远”、“内—外”、“定—活”三个“两极变量”理论，提出用“仪式的音声环境”(ritual soundscape)看待“仪式音乐”问题，很好地解决“音乐”概念的困扰等许多问题。

这些模式，都是试图把音乐和整个文化网络密切结合的努力和尝试，是阐释音乐意义的独特理论和方法。

四、中国的音乐人类学研究

中国音乐人类学(民族音乐学)的发展，学者一般都是追溯到 20 世纪初我国的留德学者王光祈，以他 1924 年完成的论著《东西乐制之比较》为起点。王光祈在留学德国 16 年间(1920—1936)，

全面学习和接受了德国柏林学派比较音乐学学术思想和方法，1924年完成《东西乐制之比较》，相继又完成《东方民族之音乐》、《翻译琴谱之研究》、《中国诗词曲之轻重律》、《论中国古典歌剧》、《中西音乐之异同》等一系列论著，运用比较音乐学理论取得了一系列引人注目的成果。但是，由于王光祈身居异国，最后又客死他乡，他的著作当时在国内影响甚微，以至于该学科在王光祈之后的几十年中驻足不前。

对于王光祈之后的音乐人类学，有的学者认为从王光祈开始我国的音乐人类学（民族音乐学）经历了“比较音乐学”时期（1924年—1939年延安鲁迅艺术学院音乐系成立“民歌研究会”）、“民间音乐研究”时期（1939年—1950年中央音乐学院成立“民族音乐研究部”）、“民族音乐理论”时期（1950年—1980年南京艺术学院举办“全国第一次民族音乐学学术研讨会”）、“民族音乐学”时期（1980年“南京会议”以后）四个发展阶段[28]。有的学者在回顾我国民族音乐理论研究思想历程时，提出“两期三段”说，即“初型期”（20世纪初—40年代末）和“转型期”（20世纪50年代—20世纪末）两个时期，包括三个阶段：“初型期”阶段（20世纪初—40年代末）和“第一转型期”阶段（20世纪50年代—70年代）、“第二转型期”阶段（20世纪80年代—20世纪末）[29]。

20世纪80年代以来，音乐人类学（民族音乐学）在我国发展迅速，几乎渗透到了音乐研究的所有领域。目前，从总体上看，我国的音乐人类学研究可以分为音乐人类学经典译介、理论研究和应用研究三个方面。其中，理论研究可以分为方法论研究、学科概论两个方面；应用研究可以分为中国音乐文化研究、外国音乐文化研究、跨国音乐文化比较研究三种类型。分类简明示意图如下：

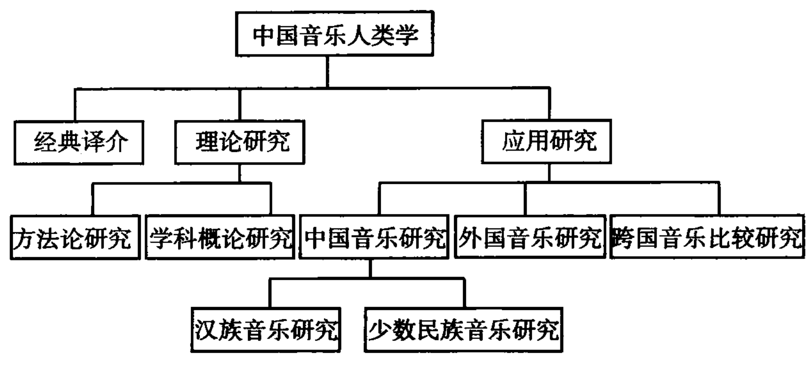


图 4 中国音乐人类学研究领域

在这些研究领域中，不乏一些有突出贡献的学者，也出现了许多重要的研究成果。从总体来看，在研究对象方面，我国的音乐人类学具有以自我文化为主体的研究特点。这与西方音乐人类学以异文化为主导的研究主流不同。必须指出的是，尽管看起来我们是研究自己国家、自我民族的音乐，但由于多数研究者所接受的音乐教育属于西方音乐体系，存在比较严重的乐感"异化"现象，在进入自我民族的音乐研究领域时也会遇到文化冲突与不适问题，事实上也多少带有一点异文化研究的意味。

最后，再赘述几句关于学科名称的问题。笔者理解，虽然理论上，或者说在本学科专业学者眼里这二者基本是等同的，但是，由于中文名称"民族音乐学"多少有些暧昧，事实上存在着正解和"误解"，可以构成"民族音乐学"、"民族音乐/学"、"民族/音乐学"多种理解方式，"民族"二字也有"汉族"、"少数民族"、"中华民族"、"世界各民族"等多层次的匹配理解，因而更具包容力。至今，"民族音乐学"是"研究民族音乐的学问"，这一经典"误解"，因为这样理解的人太多，恐怕也应该算是一种理解方式了。而"音乐人类学"概念相对而言比较清楚，比较准确地界定了学科的基本方法（人类

学）和研究的核心对象（音乐），较少误解。但是，因为种种原因，最正确的名称却不一定是最适用的名称。同时，这两个名称细究起来还有些许细微的差别，称“音乐人类学”更注重人类学方法，称“民族音乐学”则是音乐学和人类学并重。因此，鉴于中国音乐学界的研究现状、发展历史以及名称本身所体现的细微差异，这种多种名称并存的情况，估计会在一个较长的时间内延续下去。

---

[1] 伍国栋："20世纪中国民族音乐理论研究学术思想的转型"，《音乐研究》2001年第1期，第44页。

[2] 转引自 Helen Myers, *Ethnomusicology: An Introduction*, New York, 1992，第8页。

[3] Helen Myers: *Ethnomusicology: An Introduction*, New York, 1992，第7页，笔者译。

[4] 董维松、沈洽编：《民族音乐学译文集》，中国文联出版公司，1985年6月第1版，前言。

[5] 同注4，第39页。

[6]《音乐词典词条汇辑·民族音乐学》，人民音乐出版社，1988年第1版。

[7] [日]山口修：《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》，纪太平、朱家俊等译，中国社会科学出版社，1999年出版，第4页。

[8] 沈洽："民族音乐学研究方法导论（上）"，《中国音乐学》1986年第1期，第63页。

[9] 薛艺兵："民族音乐学的终极目的是什么"，《中国音乐》2005年第1期，第48页《"2004博士论坛"讲演精粹》。

[10] 同注2，第4页，孟凡玉译。

[11] [美]郑苏："民族音乐学的学术范畴、理论、方法和目的"，孟凡玉整理，《中国音乐》，2000年第4期，第19页。

[12] 汤亚汀：《音乐人类学》，载王耀华、乔建中主编：《音乐学概论》，高等教育出版社，2005年7月第1版，第263页。

[13] 同注12。

[14] 同注 11,第 21 页。

[15] 参阅《音乐词典词条汇辑·民族音乐学》,人民音乐出版社 ,1988 年第 1 版, 第 49 页。

[16] [美]安东尼·西格:《音乐和舞蹈人类学:关于表演人类学的研究》(Anthropology of Music and Dance : Toward a Performative Anthropology),孟凡玉整理,载《天津音乐学院学报》,2005 年第 2 期,第 62 页。

[17] 同注 12,第 266 页。

[18] 参阅内特尔:《民族音乐学新方向》(Recent Directions in Ethnomusicology),载海伦·迈尔(Helen Myers)*Ethnomusicology:An Introduction*, New York, 1992 ,375-400 页。

[19] 同注 11,第 19 页。

[20] 同注 19。

[21] 同注 9,第 48 页。

[22] 同注 16,第 62 页。

[23] 参阅沈洽:"民族音乐学研究方法导论(上)",《中国音乐学》,1986 年第 1 期,第 69 页。

[24] 同注 23。

[25] Timothy Rice:"*Toward the Remodeling of Ethnomusicology*",*ethnomusicology* 1987 年第 3 期,第 480 页。

[26] Timothy Rice:"*Time,Place,and Metaphor in Musical Experience and Ethnography*",*ethnomusicology* 47(2):2003 年第 151-179 页。

[27] 曹本冶主编:《中国传统民间仪式音乐研究·西北卷》,昆明:云南人民出版社 ,2003 年 12 月出版,第 14 页。

[28] 同注 23,5-22 页。

[29] 参阅伍国栋:"20 世纪是中国民族音乐理论研究学术思想的转型",《音乐研究》,2000 年第 4 期 3-14 页、2001 年第 1 期 43-52 页。

原载《民族艺术》2007 年第 3 期

Ⅱ. 民族音乐学的学术范畴、理论、方法和目的

——美国威斯里安大学郑苏教授在 2000 年民族音乐学论坛上的报告

按语：

“2000 年民族音乐学论坛”学术研讨会于 2000 年 5 月 24 日至 28 日在北京中国音乐学院举行。这是在民族音乐学传入中国 20 年而且又处于跨世纪的重要时刻举行的一次重要会议。5 月 26 日上午，华裔学者、美国威斯里安大学教授郑苏作了题为《民族音乐学的学术范畴、理论、目的和方法》的专题报告。该报告由孟凡玉整理发表在国内重要学术期刊上。

刚才大家听到的是活跃在美国旧金山地区的华裔爵士钢琴家 Jon Jang 和他的泛亚乐队演奏的《梁祝》，这是在《梁祝》小提琴协奏曲的主题上做的爵士乐风格的发展。类似这样的将非西方音乐与爵士音乐相结合，是当前方兴未艾的世界音乐的一种。其他还有爵士和日本音乐结合、爵士和非洲音乐或拉丁美洲音乐结合等等。现在不光是西方古典音乐的创作在加进世界音乐的因素，爵士音乐也是经常这样做。这些种类都可以说是与世界音乐有关的种类。

这些音乐家有些有可能称自己的音乐为亚裔爵士。这一音乐种类，代表了一种政治意义，和 20 世纪 60 年代的“亚裔运动”紧密

结合的。当时的“亚裔运动”直接受到60年代黑人民权运动的影响。美国黑人在60年代发起了强大的民权运动，反对种族歧视、争取少数民族的政治权利和文化权利。亚裔当时是一股很小的力量，很弱的声音，受了黑人民权运动的影响，大学的学生组织了亚裔运动。亚裔爵士80年代初开始发展起来，当时参与的人基本上都是亚裔运动的积极参加者或者是赞同者。亚裔在美国到今天已有150多年的历史了。从1850年开始，就有中国的广东粤剧团到美国的旧金山和纽约去访问。但亚裔运动的参与者认为，作为亚裔在美国，虽然取得了各种各样的成就，比如经济上、科学上、教育上等，但是政治上，文化上直到如今仍被排斥在美国的主流政治文化之外。对亚裔，不管是日本、韩国，凡是从亚洲去的，最侮辱性的语言就是“你是从哪里来的?”这影射你不是我们美国人，使得亚裔人，特别是那些出生在美国的亚裔，会感到一种直接的歧视：我们在美国已经三、四代了，怎么还不是美国人？所以亚裔人在美国争取政治权利和文化权利也是一个生存问题。因此，亚裔爵士和亚裔政治运动相结合，他们觉得与其在音乐上和欧洲艺术音乐结合不如和也是受种族歧视的黑人的音乐结合。这样更能表现他们的政治身份和文化身份，于是，他们就和黑人的爵士音乐相结合，再加上亚洲音乐的特点。

我举这个例子说明摆在我们面前的音乐的声音是直接和政治、文化紧密联系的。如果你不知道政治背景、文化背景，不知道社会历史，就不能很准确地理解这个音乐作品。你有可能把它的和声一个一个的分析出来，把它的曲式分析出来，但是你不可能了解作曲家想通过这个作品说些什么。这个问题就是怎样把音乐作为文化来学习，怎样把音乐放在社会背景中来学习。这是民族音乐学最根本的一个问题。

今天的题目涉及到民族音乐学的范畴、方法和目的，讲到民族音乐学的学术范畴，我想“学术范畴”与“理论”是分不开的。方法

和理论不一样，但有许多相关性，讲方法不讲理论是很困难的。首先提一个问题：谁是民族音乐学者？民族音乐学的目的是什么？不同的民族音乐学家、不同国家、不同文化的人的回答会很不相同。对于美国民族音乐学家来讲，他们为什么要搞民族音乐学？美国的职业选择很自由，你可以选择各种各样的职业，搞音乐的人都是蛮聪明的，可以去从商，或者去做其他的更能赚钱的行当。在美国也没有什么限制，从商的话时间还可以花得少一点，钱还挣得多。搞民族音乐学要苦得多，是很辛苦的，还没有多少回报，最好的出路就是做个大学教授，一年就是挣上个几万美金。为什么在美国还有这么多的人要做民族音乐学的研究生，来学民族音乐学？主要还是一个个人的兴趣问题，首先喜欢音乐，有这种热情，愿意做这件事情；其次是喜欢探究更进一步的思想深度的问题，为什么音乐会是这样，为什么这样的人会有这样的音乐，会喜欢这样的音乐。每次我都给我的学生说，你要是不喜欢这个专业就千万不要去做。

这里，涉及到生存问题。所谓的生存问题，指的是学科的生存问题，不是个人的生存——单从找饭碗的角度，民族音乐学绝对不是好的选择。一开始，学习民族音乐学的学生主要出路是在学校当教授，后来学术行当之外的公共艺术行业也需要受过民族音乐学专业训练的人，比如说组织世界音乐节，民间艺术的研究、搜集整理，或者组织民间艺术节等很多艺术活动都需要经过民族音乐学训练过的学生。在美国，民族音乐学的学生严格讲是从研究生开始训练的，大学生是一个大量吸收信息的阶段，大多数大学如今都有世界音乐的课程，通过理论学习和音乐实践，使学生在这一阶段大量掌握如加美兰音乐、非洲的鼓乐等各种世界音乐，了解它们的性质、种类、形态、历史、和别的音乐相比有什么特点等。这一阶段大学生一般基本上没有方法论的课，基本上没有民族音乐学的主科，只有民族音乐学的副科。研究生的民族音乐学专业课一般

有两个方面，一个是方法论，一个是民族音乐学的理论课。有条件的学校也有音乐实践课。另外，还要求研究生选修人文科学和社会学的课程。

那么，搞民族音乐学的目的是什么？民族音乐学的目的有以下几个方面：传统上，采集、分析、保存音乐，像保护大熊猫一样，不然会失去一些珍稀品种；推广，在手上有了这些样品以后，就可以推广到各种人群中去；记录，只有记录下来才能保存，记录包括记谱和录音、录像；当前的学术重点，从形态描述转到更强调理解音乐的文化政治美学意义、音乐的功能、音乐的历史。再进一步，我想是学术上的兴趣，就是学术上的、思想上的、学识上的求知，它有一种从音乐上进一步引申到认识上、思想上的这样一种过程。比如研究流行音乐，等你做完了鉴定，把音乐都录下音来了，把音乐家的出身背景来龙去脉都搞得很清楚了，乐曲的意义你都很理解，乐曲的和声都分析得很清楚以后，进一步你会对理论上的问题感兴趣，为什么这样的音乐在 80 年代会这么流行，它跟当地人的文化身份认同的作用以及跟社会理论之间的关系。通过这样的学习能够对音乐社会意义有更进一步的体会。这一类的问题已经是在理解音乐的基础上离开音乐，进一步提出这种思想上的问题。这也是民族音乐学的重要目的之一。从我的理解来讲，民族音乐学的目的有两部分，一部分是对音乐的兴趣，去做各种各样的分析，或者是出于对社会的责任，记录这个音乐、保存这个音乐、推广这个音乐，再一部分就是出于思想上的、智慧上的、学识上的兴趣，想探索更深的意义，去问一些更广泛的问题。通过对音乐这个专门的艺术表现领域的研究，对社会、文化、历史等学科的广义的学识探索作出贡献。

下面我分成三个部分来谈，第一部分回顾一下民族音乐学的历史和思想史，包括它的范围和理论，第二部分主要讲一下它的研究方法，第三部分讲一下历史和民族音乐学，或者说民族音乐学和

中国音乐史有什么关系。需要强调的是，民族音乐学的目的、方法、理论都是不断发展、不断扩展的，这一点非常重要。国内应该进行系统性的介绍研究，把每一个翻译过来的著作放在一个大的学术历史背景下去理解。因为西方学术思潮总是在不断更新，所以如果不了解这本书的出版年代及前前后后的背景是什么，对这本书的学术价值就不可能完全的了解，甚至可能误解。

一、历史的回顾

民族音乐学有一个可耻的起源，是和殖民主义直接联系在一起的。19 世纪后期，欧洲殖民统治者一方面扩张殖民地，一方面对殖民地的文化感兴趣。音乐作为文化的一部分引起了欧洲殖民者的兴趣，殖民者就像采集植物标本一样采集音乐标本，当时主要是采集非洲的音乐标本。这些从所谓的原始的、未开化的、野蛮的民族采来的音乐标本都放在维也纳的音响档案馆里，然后做音乐分析。当时叫做“比较音乐学”，目的是对采来的标本进行比较，只对音乐的形态、音乐的音响、音乐的进行方式及传播模式感兴趣，社会问题、人文问题都是毫不相干的事情。这样的学者被称为“扶手椅上的音乐学家”。随后，欧洲和美国发展成两个不同的传统，欧洲基本上还是把民族音乐学当作系统音乐学的一部分，美国从博厄斯(Franz Boas) 开始非常强调人类学，对非西方艺术音乐的研究受人类学的影响非常大。

美国的民族音乐学受德国的影响非常大，是从赫佐格(George Herzog) 和赫思科维兹(Melville Herskovits) 开始的，他们是两个德国人，在美国形成一个像家族谱系一样的系统。第二次世界大战以后，一批德国学者逃难到美国，对美国的音乐学影响很大。民族音乐学的真正历史是从 1950 年开始的，1950 年以前不能叫民族音乐学，1950 年亚普 · 孔斯 (Jaap Kunst) 提出“民族音乐学”的名称以后才称为“民族音乐学”。美国民族音乐学学会

是1955年成立的，也很年轻。

20世纪60年代是民族音乐学不断争辩的时期，什么是民族音乐学，它的定义是什么，都是不断争论的问题。60年代在学术上是实证主义年代，眼睛看到的才是最重要的，学术研究、学术结论、推理、阐释，都是在实证上产生出来的。于是，研究音乐学的人就研究作曲家的手稿，鉴定创作年代，推敲反映在手稿里的创作过程。对民族音乐学家来讲，就是切切实实的到田野中去，收集音乐资料，有的音响转成记谱，在此基础上来做音乐分析。当时实证主义者认为这是最科学的研究方法，认为这摒弃了一切主观上的东西，相信这样是没有任何主观因素的，只有用这种最“科学”的方法才能得出最客观，最接近真理的结论。当时非常强调“科学”，强调民族音乐学的科学性，以加重民族音乐学学科的存在价值、学术价值。什么样的记谱方法、什么样的音乐分析方法才能最科学的反映它的原来状态？能不能用西方观念来记谱？能不能用西方的观念来分析非西方音乐？60年代发生很多这样的争论。

20世纪60年代很重要的一点是曼托·胡德（Mantle Hood）和阿兰·梅里亚姆（Alan Merriam）两大派的争吵。胡德提出了民族音乐学家应具有双音乐能力，认为只有了解音乐，能够演奏、演唱这个音乐，才能够做这个音乐的学问；梅里亚姆强调的是从人类学的观点对音乐进行科学的研究。美国这两派之间的学术矛盾一直在继续，直到去年美国民族音乐学年会才邀请胡德作主讲人。美国民族音乐学年会每次请一位德高望重的学者作基调性的讲话一直是一个惯例。有人议论说，根据胡德的贡献和学术地位，是早就应该请他的。60年代艾伦·洛马克斯（Alan Lomax）的《歌唱测定体系》也是民族音乐学中一个很重要的项目，主要是针对全世界各地区民歌的音色、音域和社会结构之间的关系的研究，至今已搞了三十多年了。60年代的田野调查代替了“扶手椅上的音乐学家”的工作，这是非常重要的一点，60年代以后，如果没有做过田

野调查，就不能认为是一个民族音乐学家。

20 世纪 70 年代中语言学对民族音乐学的影响非常大，很多新的研究方法、新的研究成果都是受了语言学的直接影响，主要表现在分析音乐的行为和音乐的信仰上。语言符号是一个随意性的东西，但是它代表着深刻的文化意义、社会意义、历史意义，这些都是语言学家研究的范围之一。比较著名的例子是斯蒂汶·菲尔德（Steven Feld）到大西洋一个小岛上去研究一个比较原始的人群"卡卢里"的音乐，在那里住了很长的时间，学习了他们的语言，观察了他们各种各样的音乐活动，最后写论文的时候，他选择用语言学的模式解释他们的音乐活动。他的这本书叫《声音和感觉——卡乌里表达系统中的鸟、哭泣、诗情和歌曲》（*Sound and Sentiment：Birds，Weeping，Poetics and Song in Kaouli Expression*）。虽然是 20 世纪 80 年代初出的书，到现在仍是民族音乐学的经典，给民族音乐学研究很大的启发——原来还可以从非音乐的现象中来寻求答案。这种方式是直接受了语言学的影响。

20 世纪 70 年代，人们更进一步地讨论怎样做田野调查，有许多的著作谈到如何使田野调查科学化的问题，比如 *emic*、*etic*（主位、客位）的观念。田野调查工作的方法直接受语言学和文化人类学的影响，民俗研究、伦理学都对民族音乐学的研究产生很大的影响。这一时期，录像开始成为民族音乐学家很重要的一个研究手段。城市音乐学在 70 年代末的时候成为民族音乐学家的研究范围之一，民族音乐学开始把城市中的社区音乐作为研究对象。

20 世纪 80 年代，认知人类学、信息传播学变得非常重要。80 年代还出现了厚描（深描）的理论方法。比如对巴厘人的斗鸡，传统人类学家会关心是哪些人聚在一起，什么时候斗，在什么地方发生的，把过程很仔细地记录下来，这就是一个很好的民俗志了。但深描则通过对斗鸡的分析，可以很深刻、全面地理解巴厘文化、人与人之间的行为的规律和文化价值等等。从很简单的一个斗鸡现

象，通过一系列的深入的分析，最后得到的是一个关于当地人整个文化系统的概念。这样一种深入探究个别文化现象和表现形式中所深藏着的广泛的有代表性的社会意义和文化意义的研究方法，对以后的民族音乐学家有极其深刻的影响。

20世纪80年代末叶，重要的是历史的民族音乐学，是历史和民族音乐学的关系。其实历史从来没在民族音乐学中消失过，在80年代变得尤其重要、突出。50年代布鲁诺·内特尔(Bruno Nettl)对民族音乐学的界定是研究原始音乐、民间音乐和东方高度发展的音乐，这三部分是民族音乐学研究范围的基本组成部分。这种界定，作为一个历史还是有它的价值的。但是这种界定早就过时了，对现实的民族音乐学的描述是早就不适合的了。还有把音乐放在文化中去学习，还是把音乐直接就当作文化来学习，也有很长一段时间的争论，到现在也没有完全定论。有的人觉得音乐应放在文化中来学习，隐含的意思是说音乐有它本身特定的规律，研究音乐本身还要研究文化背景；如果把音乐作为文化来学习，话外之音就是说音乐更多的是一种文化现象，更多的是从人类学的角度来讲的。“Study people make music”(研究人作乐)这句话的不同读法可以概括民族音乐学的不同的方法，如果把**people**重读，目光即投向了人，如果把**make**重读，重点即放在了做音乐的过程之中，如果把**music**重读，强调的是音乐本身。这当然是一种寓言式的说法，但可以概括不同的思想方式、不同的理论方式。由于每个人的条件不同，会把研究的重点放在不同的方面，有的人对音乐本体研究的多一点，有的人研究文化背景多一点，这与个人的本身条件、兴趣爱好、学术传统、师承关系有关。

美国的民族音乐学比较专门化，过去一般来讲一个人一辈子就是到一个地方，研究一种音乐，比如一辈子就做“加美兰”专家，现在一般会有两个，比如学习“加美兰”音乐的同时还学习印度音乐，学习非洲音乐也做犹太音乐。有的学者强调音乐共通的世界

性，有的学者强调音乐的个别性，这也是民族音乐学一个基本的争论点。还有一个基本的争论点：到底是谁的民族音乐学？有不少的西方民族音乐学家认为民族音乐学说到头是西方殖民统治者开始的，一百年来基本上是西方人去学习非西方音乐，“我”去学习他人的音乐，民族音乐学不是非西方国家和非西方族群的学科。但是，情况在不断变化，越来越多的民族音乐学家从非西方国家加入到民族音乐学研究的行列。还有一个关于内容和背景的基本争论点，20 世纪 90 年代以来社会学理论、文学批评理论占了统治地位，民族音乐学专著中有很多理论性的东西，音乐分析比 60 年代、70 年代要少得多，更多的是音乐的社会意义、音乐活动跟身份认同之间的关系。也有一些学者认为我们是搞音乐的，没有音乐不对，我们应该把音乐更多地加入到音乐学的研究中来。到底怎样把音乐分析和音乐的社会意义分析有机的联系起来，而不是前面一半讲音乐分析，后面一半讲社会意义，两样可以做得都很好，但是没有很好的联系，没能对他们之间的关系作出令人信服的解释。这一点至今仍很薄弱。关于 90 年代以来美国民族音乐学的发展，请参见郑苏在《中国音乐》1999 年第 4 期上的文章。

二、关于田野工作的方法

做田野工作的人被称为“民俗学家”，对搞民族音乐学的人来讲搞的就是音乐民俗学、音乐民俗志。从名称来看就不是民族音乐学家的发明创造，是从民俗学那里借过来的，民俗学是民族音乐学的“脊梁骨”，没有民俗学就没有民族音乐学。民族音乐学家一般要上一个学期的方法论的课，在这个课上要讲到怎么样做田野调查。民族音乐学家的学术过程可以说主要有三个方面，一个是田野调查，一个是做学术研究，还有一个就是写出学术成果。

田野调查，讲起来简单，细究起来也可以很复杂，如怎么样做，在哪里做等。基本的条件是要到那里去，但这并不说明真正的问

题，到了那里住在哪儿还是一个问题。马凌诺夫斯基是一个很典型的例子。他是早期一个很重要的人类学家，田野调查的方式就是从他那里开始的。他做田野调查时曾在村子中间搭了一个帐篷，他住在帐篷里面，村民到他帐篷里面来看他，他就让村民给他讲故事，讲他们的生活，他用录音记录下来，拍一些照片等等。他的研究出了很多专著，是人类学的祖师爷之一，他的研究成果和研究方法对西方人类学产生了决定性的影响。直到他死后，他的日记发表出来，人们才发现他心里面很厌烦他所研究的那些人，嫌他们脏，嫌他们落后，嫌他们不懂事等等，日记中写了很多很情绪化的、嫌弃当地人的话。80 年代初日记发表出来，对美国学术界是一个很大的震动，使人们认识到人类学家在学者的面具之后还有他真正的自己，而这个真正的自己却从来没有在他的学术著作中被明确地显示出来。他的这一种做法现在已经完全不符合潮流了，搭了帐篷不就和村民们分开了吗？你并不是和他们共同生活，而是自己创造了一个和实际生活隔离的小生态环境，你不是走出去，深入到他们的生活中去了解他们在什么时候表演音乐、表演音乐和他们的实际生活之间有什么关系，而是把他们请进来，在脱离了他们正常的生活规律后来告诉你他们的故事或者给你唱歌等等，这样，你虽然去了田野，但是你还是没有真正的深入到他们的生活之中去。70 年代人类学就提出参与和观察，以前只是观察，光在边上看他们的音乐活动，看、记、问，从 80 年代以来强调一定要参与，直接的参与才能真正深刻地体会、理解其中的意义。现在，参与和观察成为最基本的研究方法。尽最大可能地接近你的研究对象，这是一个基本的研究原则。

在田野调查中，有许多问题都是民族音乐学家需要特别注意的，比如性别。大家知道，有些音乐只有在同一性别中才会听得到，比如有很多民歌只在女人中唱，男人就不会听到这些歌。有些歌只在男人中唱，你要是个女研究者，就很难到这些场合去。再比

如，研究者和研究对象的生活、文化之间有什么差异，你有没有意识到这种差异，有没有意识到这种距离会给你的研究成果带来什么影响，你的研究对象会把什么样的事情告诉你，什么事情不告诉你，怎么告诉你，你怎么才能知道他告诉了你什么，没有告诉你什么，或者他改变了什么，哪些是他改变了的东西，或者他觉得他告诉你哪些东西会在你的眼里显得好一点，或者他觉得你大概会对哪些东西感兴趣，他才告诉你的这些东西，其实有可能并不是你所感兴趣的东西，只是他认为你会感兴趣。所有这些很细致的问题，都是做田野调查工作中很重要的问题，这些看起来很细小、很微末的事情，实质上会给我们的研究成果带来很大的影响。

此外，还有采访。传统上认为采访很简单，实际上也有许多需要注意的问题，比如是正面对着他好，还是侧面对着他好，录音机放在他前面有什么影响，有的人一看见录音机他不说了，他不愿意被录音，这种情况你怎么办？是坚持要录音，还是就不录音了？或者藏着录音机偷录？要是偷着录音就违背了学术道德标准。做采访时，不光要记录问与答的内容，采访对象对所问问题的情绪反应、态度也非常重要，都对最后的结论有重要的影响。还有，是做质量性的田野调查还是做数量性的调查呢？民族音乐学一般都是质量性的调查多，社会学一般是数量性的调查多。比如一场音乐会之前，发下许多问卷，调查职业、学历、兴趣、爱好、喜欢哪些曲目等等，音乐会结束后收回问卷，然后做统计，这就是社会学的统计方法。民族音乐学一般是选择几个重要的被采访对象，做深入的采访，有时几个小时，有时好几次，做质量性的分析。20 世纪 60 年代民族音乐学受社会学影响做了很多数量性的调查，认为统计数字是准确的、科学的。

另外做田野调查工作一定要做日记，要记得尽可能的详细，因为不记日记不久之后可能要遗忘很多细节。日记都需要记些什么内容也需要学习训练。还有录音、录像的技术上的问题，怎么样录

音，怎么样录像，气候、温度对机器的影响，仪器位置对效果的影响，不同的效果对分析结果有什么影响。比如录音时比较靠近低音位置，录音的低音比较浓，就会得出他们比较喜欢低音的结论，甚至还有可能用洛马克斯的《歌唱测定体系》理论去推导该社会对性的禁忌程度等。这说明技术不仅影响技术本身，进一步还会影响到研究的结果。还有道德和伦理，也是很重要的，民族音乐学家和被采访对象到底是一种什么关系，有没有公平的对待这些音乐家，有没有考虑到他们的经济利益和社会利益。田野调查的新动向是在“家里”、在城市里做田野调查，现在还有在网上做调查。现在有许多民族音乐学家把被采访对象列为成果的共著者，或者用对话形式写作论文，把被采访对象的声音显示出来，这和传统的做法很不一样。

第二方面是研究。传统上认为民族音乐学没有任何文本，但民族音乐学经过一百多年的发展，档案馆里也有不少的文件和录音录像资料，可供研究学习。所以田野调查只是民族音乐学的一部分，还有很重要的一个部分是做图书馆研究，这与音乐学的研究很接近。第三方面是写出学术专著。写，不只是一个技术过程，怎么写，用什么观念写，写的过程中给你的被采访对象什么样的地位，采用什么样的写作风格，等等。田野调查、图书馆研究、写作学术专著是做民俗志最基本的三个组成部分。

三、民族音乐学和历史

为什么民族音乐学和历史总是处于比较对立的状态？这不是民族音乐学的问题，主要是起源于人类学的问题。人类学的基本方法是做田野调查，传统的研究对象通常是所谓的原始文化和族群，潜台词认为他们没有文字、没有历史，他们只有现在，要了解他们就是做田野调查，把他们当前的行为记录下来，阐释它们的意义。这样一种学术方法和学术观念，就必然造成人类学和历史的

对立。历史传统上来讲就是研究过去，都是固定的一成不变的东西，人类学研究的对象是在不断的变化，又是现在的东西。但是情况在不断地发生变化，20世纪70年后期，人类学家开始认识到历史是一个重要的方面，著名人类学家格尔兹（Clifford Geertz）80年代开始谈到历史和人类学的关系，因为在研究所谓的没有文字、没有历史的民族中，意识到这些人群有神话，有传说，有口头流传的历史，这些都应该是人类学研究的重要方面。另外，很多族群有被殖民的历史，西方殖民者、传教士或者当地的政府保留着很多档案、记录等，这些实际上也是他们历史的一部分。所以80年代初的时候，很多人类学家很严肃地讨论历史对于人类学研究的意义，而且认为到了该把历史加进人类学研究的时候了。

什么是历史？有人说以往发生的所有的事都是历史，我们看到的历史书是不是包括所有的事情？这个历史是历史学家的历史。历史学家在写“历史”时会对历史事件进行挑选。历史资料是不是就完全是事实？问题是过去长期以来，对西方音乐史的历史学家来讲，它们认为历史就是客观的历史。20世纪70年代以来，历史学家们开始质疑所谓历史是客观的历史。是谁的历史？是皇帝的历史，还是朝代的历史？有没有小民的历史？除了男人的历史，有没有女人的历史？除了大事的历史，有没有琐事的历史？历史是一个不可还原的流程。从学术上来讲，历史的概念应包括过去发生的事情，历史学家所撰写的历史和历史学这三个方面。

举一个音乐学的例子，与民族音乐学也是很有关系的，汤姆林森（Gary Tomlinson）是一个很有名的音乐学家，在宾州大学当教授。他1993年出版的书《文艺复兴时期魔法中的音乐——探讨他类历史学》（*Music in Renaissance Magic: Toward a Historiography of Others*）研究文艺复兴时期魔术和音乐的关系，理论方式很有意思，不同于传统的做历史就是去发现历史事实和历史资料，然后把它呈现出来的方法。他用了人类学的方法，他把历史

看作“他类”(other),人类学家就是研究“他类”。历史学家从来没有这样思考过,历史学家总是觉得我就是发现事实、把事实拣出来。现在把历史看作“他类”,提供一种解释历史的前提,接着他提出运用解释学的方法。用解释学做历史,在以前是历史学的一大禁忌,历史怎么能解释呢? 历史只是呈示事实,绝对不能解释,解释就不是历史了。现在用解释学来看待历史,就是把历史看成和现实相结合的,历史是由现代人去阐释的。

人类学和历史结合在一起,应该怎样在民族音乐学中得到运用。对民族音乐学来讲,“历史”并不是一个陌生的词汇, 但到 20 世纪 80 年代突然变得非常重要。实际上,早期比较音乐学的理论,“文化圈”、“传播论” 都与历史有关系。查尔斯 · 西格尔 (Charles Seeger) 1940 年的时候提出怎么样通过学习音乐帮助我们理解历史,民间音乐中都包含了什么样的历史资料。他认为从民歌中可以发掘出一些历史资料,帮助历史学家重建历史,民歌可以作为社会史的重要资料。1958 年的时候,内特尔(Bruno Nettl)提出民族音乐学与历史有关的两个问题,一个是源头——音乐的起源,另一个是音乐的变化,即音乐风格的历史演变,风格的变化跟人群的移动、社会的变化、文化的接触、音乐传承习惯都有关系。他的这篇文章一个是音乐的起源,一个是音乐风格的变化,都跟历史有关系。但他和西格尔的出发点又不一样,他并不是对音乐对历史、社会能够起到什么样的作用感兴趣。梅里亚姆 (Alan Merriam) 1967 年也提到通过音乐能够重新写出文化史,这一点和西格尔很接近。梅里亚姆主要是做非洲音乐文化研究的,很多非洲音乐都是口头传承的,他认为从音乐的一些因素中可以推测或者重新发现过去的文化历史。

20 世纪 80 年代,凯 · 谢里梅 (Kay Shelemay) 研究埃塞俄比亚的基督教圣咏也是利用音乐重新找回历史。1987 年,莱斯 (Timothy Rice) 提出来一个理论模式,认为研究音乐有三个重要

的组成部分。第一个是个人的创造性，第二个是历史的构成性，然后是社会的维持性，这三个方面是构成音乐文化的三个重要的组成部分。研究任何一种音乐文化现象，都可以根据这一种模式进行研究。一个音乐是怎么样产生的，他认为是从个人的创造性产生的，个人的创造性又是直接跟历史构成性、历史传统有关系，受到历史传统的制约，创造出来以后又由社区或者村子、部落等一个社会群体来维持。到了 1991 年，安托尼·西格尔（Anthony Seeger）的经典著作《为什么苏雅人要唱歌——关于阿玛棕人的一部音乐人类学》(*Why Suya Sing: A Musical Anthropology of an Amazonian People*)提出对于作为美洲印第安人在巴西的一个分支的苏雅人来说，历史是活的历史，历史是他们今天的感受投到过去写出来的历史。他通过研究发现苏雅人常常通过唱歌，唱他们过去的历史，他们的历史是活在今天的音乐演出中，不断被重新阐释的历史。

1997 年，美国音乐学学会期刊（JAMS，Journal of American Musicology Society）推出了一期历史与音乐学的专刊(48/3)，其中有好几篇都是民族音乐学家写的，强调音乐学和民族音乐学都使用历史，历史并不是音乐史学家的专利。其中，阿枷乌（Kofi Agawu）提出，今天西方普遍认为非洲音乐只有节奏最棒，别的没有什么。这样一个概念其实是由 19 世纪以来殖民者制造出来的一个概念，他并不是随便地一说，而是仔细调查这个概念是怎么样在一百多年里被创造出来的，是谁在一本本书、一篇篇文章里面慢慢的造成这种印象的。他的文章就是研究这个概念产生的历史。看了他的文章我就想，中国也有许多已经约定俗成的、大家已经接受的、认为天经地义的概念实际上是可以很仔细地解构的。一般来说传统上是写作历史、建筑历史，现在很多是解构已经写出来的历史，对已经形成的成果做基础性的质疑，对其基本概念进行解构。我认为历史是民族音乐学的极根本、极重要的一部分，或者可

历史，对已经形成的成果做基础性的质疑，对其基本概念进行解构。我认为历史是民族音乐学的极根本、极重要的一部分，或者可以说是全部。民族音乐学一百多年来的研究、录音本身就是历史，民族音乐学家同时也是历史学家。民族音乐学家和搞历史研究的人有很多相似之处，研究的对象有历史的因素。我们需要历史资料也需要运用历史方法，这是一个非常重要的事实。而音乐历史学家也需要从民族音乐学家那里学习怎样用人类学的方法来看待研究历史问题。这对中国的音乐研究将会带来新的观点，方法和成果。

原载《中国音乐》2000 年第 4 期

Ⅲ. 音乐和舞蹈人类学：

关于表演人类学的研究

——安东尼·西格在中国艺术研究院的学术报告

2004年11月20日上午，美国加利福尼亚大学洛杉矶分校音乐人类学教授、著名民族音乐学家、国际传统音乐学会秘书长安东尼·西格(Anthony Seeger)在中国艺术研究院作了题为“音乐和舞蹈人类学：关于表演人类学的研究”(Anthropology of Music and Dance：Toward a Performative Anthropology)的学术报告。本次学术活动是由中国艺术研究院音乐研究所和舞蹈研究所趁西格先生来北京出席“非物质文化遗产保护国际学术研讨会”之便，联合邀请主办的。本次学术活动由舞蹈研究所副所长罗斌主持，舞蹈研究所江东副研究员担任翻译。参加本次学术报告会的人员有中国艺术研究院音乐研究所、舞蹈研究所、美术研究所、戏曲研究所、电影研究所、文化研究所以及中国音乐学院等单位的博士、硕士研究生100多人，以及多位教授和研究人员。报告会首先由中国艺术研究院音乐研究所研究员、博士生导师薛艺兵博士介绍了西格先生的基本情况、研究方向和已出版的代表著作，然后是西格先生的主题演讲，最后进入讨论阶段，由在座的博士、硕士研究生和老师们发表看法、提出问题、西格先生回答问题。现把主要内

容整理如下,以飨读者。

一、西格先生的主题报告

我这次来中国主要是参加北京非物质文化遗产国际研讨会,在过去令人兴奋的三天中,我感受到了中国政府和学者们对保护非物质文化遗产浓厚的兴趣和极大的关注。这在美国是没有的,因为美国没有文化部,普遍认为管理文化主要靠市场,人们自发地在做文化的保护工作。中国政府和学者对保护非物质文化遗产如此感兴趣,这令人兴奋。我们在这个领域和其他许多领域有许多可以互相交流的地方。

我先简要谈谈关于民族音乐学(ethnomusicology)、民族舞蹈学(ethnochoreology)方面的问题,然后花些时间谈谈巴西苏雅印第安人(Suya Indians of Brazil)的乐舞情况。要点如下:1. 音乐和舞蹈研究的分离源于技术的发展和19世纪欧洲音乐学的研究范围。这对音乐和舞蹈都是很不幸的。2. 民族音乐学(ethnomusicology)是美国早期研究当地印第安土著音乐的学者建立的,是与人类学密切合作的。3."民族音乐学会"(The Society for Ethnomusicology)建立于1955年,部分是对美国人类学协会(American Anthropology Association)年会上一些历史音乐学家(historical musicologists)拒绝他们的研究做出的反应。4. 音乐人类学(ethnomusicology)是把人类学的研究方法应用到音乐舞蹈研究。5. 关于"音乐的人类学"(musical anthropology),音乐和舞蹈能够贡献给人类学什么和巴西苏雅印第安人的乐舞。

19世纪以来,受到工业文明的影响,音乐和舞蹈在相互分离的状态下进行着各自的研究。这是非常糟糕的事情。事实上,音乐和舞蹈是非常紧密地结合在一起的。在美国,早期对印第安人音乐的研究和文化人类学是密切相关的,是紧密结合在一起的。美国民族音乐学会的一个出发点就是要和欧洲音乐学区分开来。

音乐和舞蹈研究的分离是很悲哀的事情。研究领域的分离部分起因于理论和哲学的问题，部分起因于新技术的发展。比如说一个新技术的产生会使我们对事物的认识更深刻，像望远镜的产生加深了我们对星星的认识。19 世纪，对音乐和舞蹈有两个非常重要的新技术出现，对舞蹈学来说是摄影的产生，对音乐学来说是录音机的诞生，由于有了不同的载体，音乐学家和舞蹈学家分别走上了不同的研究之路。你们现在很多人做研究的时候是使用摄像机的，你可以想象 19 世纪美国爱迪生刚发明钢丝录音机和照相机时的情况，设想一下第一个使用录音机做研究的人的情况。每一次在回放录音的时候没有图像，每一次再看图像的时候没有声音，这样，不同的技术造成了音乐和舞蹈研究的分离。不同的领域分开了，很难再往一块凑。希望音乐和舞蹈的研究能够结合得更紧密一些。在美国，音乐和舞蹈研究分开的情况非常严重，有不同的办公地点、不同的协会、不同的刊物。这是很不好的，其实声音和动作是联系在一起的。在国际上，把音乐和舞蹈整合起来研究是一个很强的发展趋势，国际传统音乐学会吸收了很多舞蹈研究者，在传统音乐研究领域也有许多人在研究传统舞蹈学，出版的刊物中也有许多关于舞蹈的内容。

现在来讲一下美国民族音乐学的发展。很多人问过我，什么是民族音乐学？还有人问我中国的民族音乐学应该跟美国的不同吗？因为我们的研究方法、途径、出发点都是不一样的，我们的民族音乐学应该是不同的。民族音乐学和音乐学的差异起源于音乐学，音乐学学会在美国建立的时候出发点是只考虑欧洲古典音乐，对除此之外的民间音乐是充耳不闻的。那时古典音乐是第一位的，很多论文都是关于贝多芬、莫扎特的。后来，十八位研究民间音乐的另类研究人员另起炉灶，创建一个学会，称作“民族音乐学会”(The Society for Ethnomusicology)。查尔斯 · 西格(Charles Seeger，1886—1974，安东尼 · 西格的祖父。整理者注)既是音乐

学会的开山鼻祖之一，也是民族音乐学会的创始人之一，他因不满当时音乐学的状况，加入了民族音乐学学会。这十八位研究人员过去有的是研究古典音乐的，有的是研究人类学的。梅里亚姆(Alan Merriam)是十八位学者之一，1964年出版了他的重要著作《音乐人类学》(*The Anthropology of Music*)，他认为研究音乐必须要有人类学的基础，民族音乐学的学者不应仅仅研究声音，应该研究跟声音有关的所有背景，比如说听众听了音乐之后的反应情况、音乐创造者本身的社会背景。整体的研究应该是文化研究非常重要的部分。梅里亚姆还建议要对研究对象作深入的调查，要有充分的“田野工作”(fieldwork)，要和研究对象共处几个月，甚至几年，不仅仅要在你的录音机面前作研究，而且要深入到这个声音所存在的社会空间中做研究，要让研究对象认为你是他们的一个分子，而不是某个研究机构派来的研究人员。这成为美国民族音乐学最重要的内容。在这本书出版的几年以后，安雅·皮特森·若依丝(Anya Peterson Royce)写了一本《舞蹈人类学》(*The Anthropology of Dance*)，她采用了梅里亚姆《音乐人类学》的一些观点和方法，认为舞蹈的研究不能仅仅局限在动作之上，应当特别关注人的关于动作的一些观念，要做特别长期的田野调查。这两本书奠定了音乐和舞蹈在人类学领域研究的基石。

关于表演的人类学(Performative Anthropology)。当我攻读人类学博士的时候，读了梅里亚姆的《民族音乐学》这本书。我认为这本书非常令人振奋。但是，看上去当时梅里亚姆对音乐、宇宙、社会(Music, Cosmos and Society)之间关系性质的认识还是比较模糊的，我决心从这个方面进行研究。我当时在欧洲也跟韦伯等一些大师讨论过这些方法是否能够得到应用，我想解决的问题是社会原因是否能够决定音乐模式，生活对音乐模式的影响到底达到什么样的程度。要想解决这些问题，必须到一个比较原始的地方去做研究，因此我到了巴西的一个印第安部落居住地——

苏雅(Suya)村落,这是一个还没有进入资本化发展的早期状态的社会。我当时就是想找一个没有受到西方资本主义影响的地方去做研究,正好这个地方人的思想保持着自己的状态,没有受西方影响而变化。他们是怎样创造出来音乐和舞蹈的呢?现在看一些图片,这样可以说得更清楚一些。我和我的夫人一起在苏雅住了十五个月,当地人不知道我们要来,没给我们准备吃的,我们要自己去打猎、钓鱼,妻子要每天给我们准备食物。民族音乐学的基本方法之一是要学会研究对象的表演方式,苏雅人教给我们如何唱他们的歌,他们也希望我们教他们唱我们的歌,研究(research)其实不是单向的,而是双向的对话(dialogue)。这是一个河流流域上仅存的一座苏雅人的村落,被植物和远处的森林包围着,村庄中的广场是圆形的,跳舞时一般是女人围在场地周边,男人占据着场地中央。在中国北京的故宫里,有很强的距离感,在这个苏雅小村里,距离同样是很醒目的。跳舞时的空间决定了舞蹈的动作,音乐和舞蹈的意义和空间是有关系的,是依附于空间而存在的。1971年我和夫人一起到了苏雅,后来把孩子也带来了。这是非常重要的,如果你决定了要到一个地方去做田野工作,田野工作就是你的生活,你应该用较长的时间把你的生活融入到田野调查之中去。苏雅村落里也有巫师(shaman)。我们在土茅屋里和三十六个巴西印第安人共同生活,房中没有隔断,生活完全是融为一体的。我们学了当地人的语言,他们说我们从此就不能再说英语了,因为如果这样,我们懂他们,而他们不懂我们。田野工作的一个前提是要接受调查对象所提出的条件,和他们保持一致,如果你作为一个旁观者,或者居高临下地作观察的话,不可能很好地了解他们的思想和行为。

苏雅人的音乐和舞蹈概念是用一个词来表达的,音乐和舞蹈是完全融为一体的一种形式。跳而不唱,或者唱而不跳,都是不可能的。在苏雅没有音乐和舞蹈分开的概念,苏雅人比美国的音乐

人类学家和舞蹈人类学家更好地理解了音乐和舞蹈是一体的观念。一些人把这种音乐和舞蹈融为一体的形式翻译成“歌舞”(Song-Dance)。歌舞活动最初是身体准备,必须在一开始在身体上涂上各种颜色、做一些装饰,带上羽毛,羽毛可以表示身份和地位,然后才可以进行歌舞活动。苏雅人在旱季跳一种男女混合的舞蹈,这种男女混合的舞蹈是很不常见的。跳舞时发出一种模仿鸟叫的尖叫声音,这种鸟叫声是歌舞音乐中非常重要的组成部分,我们以前通常把这种声音叫做非音乐的声音(non-music sound),但是现在认为那是音乐的一个组成部分。音乐中的节奏是非常坚实的,歌唱是同一个声部,没有和声。民族音乐学的研究者必须和他们一样学唱和跳。苏雅人还有一些关于服饰的仪式(ceremony),通过装饰可以区分他们的名字和社会地位,一些相同名字和地位的人用相同的装饰,在仪式上他们表现很亲近,很一致。一整套的社会关系通过歌舞表现得淋漓尽致。在一种体育活动中也唱许多歌曲,人们大多朝着一个方向运动,少数人方向相反,或者躺在地上。他们用不同的舞蹈表现他们的个性。年轻的苏雅人歌舞比较严肃,年纪大的人比较轻松、幽默诙谐,经常像小丑一样,通过歌舞可以看出他们在社会中扮演的不同角色。

我认为音乐、宇宙和社会之间是有密切联系的。非常明显的例子就是空间和时间。空间方面,苏雅人只有东、西两个方向概念,没有南、北方向的概念。时间方面,当地一年只有两个季节概念:雨季和旱季,一天只用日出、日落来表示。在表示时间和空间概念时有自己的词汇。村落规划是苏雅人宇宙观和社会群体的“宇宙哲学图式”(a kind of cosmological map),森林环抱的广场,其外围的同心圆来自于神圣的中心。社会也建立在两分的基础上,每一个男子都属于两组之中一组的成员。结婚模式和其他一些事情同样按二分原则来表述。总之,苏雅人所有的事情都是以二分的原则来划分的,音乐也是如此。所有的歌曲都由两个部分

组成的，每个部分几乎相同；每一句歌词也有两个部分，一个部分是有具体含义的，另一个部分是没有具体含义的。所有这些跟苏雅人的宇宙观念、社会组织原则是完全一致的，其原则都是二分法的。

现在介绍苏雅舞蹈。苏雅人音乐和舞蹈是一个词，他们没有和音乐（music）、舞蹈（dance）相对应的词，有些人把苏雅人的Ngere 翻译成“歌舞”（song-dance）。有些舞蹈动作因为性别不同而不同，有些是专属男人的动作，有些是专属女人的动作，男女舞蹈也总是分开的，没有男女配对或混合的队列；有些动作因为年龄不同而不同；有些动作属于不同的群体（groups），不同群体的舞蹈动作、线路是由社会地位所决定的；舞蹈动作还因为空间的不同而不同。美国印第安人的舞蹈却不是这样的，他们不会因为所处的位置不同而发生变化，绝大多数美国印第安人舞蹈者典型的身体姿势一般是躯体直立，少数情况下身体向前倾斜，腿的动作很多，胯部的动作很少，肩保持不动，胳膊和躯干保持在一条线上，有一些模仿鸟和动物的表演方式。苏雅人也有类似的舞蹈。

我认为音乐和社会生活紧密相关，音乐通过仪式表演塑造（shape）社会生活，通过音乐舞蹈建构了整个社会的秩序，相信在中国许多古老社会中音乐舞蹈和整个社会也是紧密相关的，比如说在东边或是西边进行就表示了不同的方位感，从某六个月的乐舞形式变换到另外六个月不同的乐舞形式就表现了不同的时间概念。这也就是说，乐舞不是孤立于社会存在的，而是存在于社会之中的，是社会的一个重要组成部分。在五六十年代，人类学的研究倾向于艺术是稳定不变的，实际上音乐舞蹈的每一次表演都有一定的即兴成分。我认为人类学应该同时研究音乐和舞蹈，而不应该像梅里亚姆所说的那样。梅里亚姆要建立的是“音乐人类学”（Anthropology of Music），我认为应该是“音乐的人类学”（Musical Anthropology），梅里亚姆认为研究音乐应该使用人类学的方

法，我认为音乐和舞蹈可以教给人类学一些方法，充实人类学的研究。“音乐的人类学”不是照搬五六十年代成熟的一套人类学方法，而是首先从活着的音乐和舞蹈的特性出发，具有音乐舞蹈本身的特点。这就是我写《苏雅人为什么唱歌》(*Why Suya Sing*)的目的，这本书的副题就是：有关阿马佐人音乐的人类学研究(*A Musical Anthropology of an Amazonian People*)。在中国，我认为艺术研究可以教给社会研究更多的东西。

以上我简要讲了为什么音乐和舞蹈研究最初被分开了，美国民族音乐学的形成与发展过程，用人类学的方法研究音乐和舞蹈的一些情况，特别是长时间田野工作的问题，同时展示了我在苏雅村落考察的情况。我再次强调，音乐和舞蹈是紧密相连的，艺术学可以教给社会学许多东西。

二、问题讨论

问(刘晓真，《艺术评论》编辑、舞蹈学硕士)：苏雅音乐是存在于仪式当中的吗？您的研究是在二十年前做的，请您谈谈二十年后的苏雅音乐情况是怎样的？经过二十年的变化，结论是否还成立？

答：首先，所有的苏雅音乐都是歌唱，没有器乐，所有的歌曲都是神圣的(sacred)，都是和信仰相关的，没有实用性的生活歌曲(如没有催眠曲等)，唱歌对他们的信仰仪式活动是至关重要的。第二个问题，今年夏天八月份我又去了一趟苏雅，刚才说的二十多年前的很多东西还存在着，《苏雅人为什么唱歌》这本书中就有一章是介绍这么长时间之后苏雅音乐情况的内容。苏雅人发现他们正在失去很多土地，他们在努力夺回这些土地，因此有关战争题材的歌曲增多了，很多老年苏雅人认为年轻人没有很好地学习苏雅传统艺术，为了帮助他们这种学习需要，我给村里买了一个摄像机，然后放在那里让他们自己操作，把他们的艺术活动自己记录下

来，以便让他们的后代子孙知道他们是如何生活的。我们现在开会讨论如何保护人类非物质文化遗产问题，其实苏雅人是自己在保护自己的非物质文化遗产，我只是提供设备，其他事情由他们自己去做。过去的二十年发生了很多事情。

问（赵倩，音乐学硕士研究生）：请您谈谈应该用多长时间做田野调查工作？您作为第一个研究苏雅音乐文化的人非常令人敬佩，但是，如果在没有认识到事物的本质之前发表论文、著作合适吗？

答：究竟应该用多长的时间去做田野调查，从某种意义上来说，调查永远都是不够的，肯定有些东西你还没有涉猎到。但是，一个阶段的研究之后，就能够回答你所要探求的问题。在我十五个月的考察之后我认为我对苏雅人的宇宙观念和社会组织有了了解，但是对他们的音乐认识还不足，所以我又去了五个月。我认为在调查过程中，回答一些预设的问题的同时，还会发现并回答一些事先没有想到的新问题。在我这一次去苏雅的时候发现，我觉得已经没有新的发现了。我是第一个研究苏雅文化的学者，我觉得有责任尽可能地传达准确。当然，也有可能是完全不对的，如果有错误也是必须承认的。为了证明我的对错，我还对苏雅周围的村落作了比较。比较的方法对验证对错是很有用的。经过验证，我认为我至少没有全错。因为不可能懂得所有的语言，研究中还必须使用别的研究成果。

问（侯燕，音乐学硕士研究生）：请您谈谈应该用什么样的态度对待外来文化对苏雅文化的影响？在面对外来文化的冲击时，应该采取保守的态度，还是发展的态度？

答：面对外来的影响，事实上苏雅人自己也在挑选他们所要吸收的东西，他们喜欢科技方面的东西，他们也喜欢摩托船、录音机，但是他们不允许外来的宗教进入，他们不像其他的巴西人那样去做工，也不允许外地的巴西人来做工，他们认为自己在很强有力

地保护自己的传统文化。但是外来的影响越来越大，不可避免地要受到一些影响，他们认为被影响是很好的事情，可以把好的东西吸收过来，把不需要的东西排斥掉，因为传统文化也在不断地发展变化，只要是按照自己的意愿发展就是正确的。他们特别讨厌别人告诉他：你该做什么、你不该做什么，他们对此非常敏感。他们甚至不惜采用暴力去保护自己的土地，音乐舞蹈实际上起到了很好的凝聚部族的作用，产生了很大的凝聚力。

问（刘沛，中国音乐学院教授，音乐教育系主任）：我很同意、赞赏您关于音乐和舞蹈研究应该是一个整体的观点。我认为学校音乐教育也应该是跨学科的学习，从课程论的角度来讲，课程内容应该是多学科的整合。请您谈谈关于这问题的看法。

答：美国有一首儿歌，说一个鸡蛋掉到地上，打碎了，没有人能把它恢复原状了。艺术本来是完整的，现在被我们像摔鸡蛋一样给打碎了，我们现在花很大的力气，用跨学科的办法，想把它们重新整合到一起。在学校里，用了很多方法把音乐、舞蹈、文学、历史整合在一起。我十二岁学习印度历史时，老师要求我们写一点有关印度内容的文章，我选择了音乐，于是到商店买了当时印度音乐的唱片，完成了老师的作业，同时听到了以前从未听到过的美妙音乐一塔布拉鼓和一种吹管配合的音乐。十二岁时我就在做整合印度音乐和印度历史的工作了。我还曾经用歌曲来教授历史。我认为可以通过教育的手段把各门艺术重新整合在一起，学校应该在教授音乐舞蹈的同时教授历史等内容。

问（孟凡玉，音乐学博士研究生）：刚才您说到在苏雅没有乐器和器乐，这很难理解，请您解释这是为什么。另外，苏雅人如何向下一辈人传授音乐舞蹈？

答：我也感到很奇怪为什么苏雅人不吹笛子，因为他们周围的人都吹笛子。周围那些人吹笛子都是和他们的宗教信仰有关的，苏雅人全部都是歌唱。这跟他们认为什么是好的（beautiful）

有关，苏雅人认为唱歌舞蹈都是属于身体的，身体的歌舞是音乐的精华。除了使用一些简单的打击乐器，他们从来不尝试使用弦乐器、管乐器，也不试图尝试我带去的那些乐器。今天的苏雅人可以用英语唱他们的歌，还可以用八种别的印第安语言唱他们的歌，他们更愿意采用歌唱的方式，但是他们至今不愿意采用器乐的方式。关于第二个问题，一直到最近以前，苏雅一直没有学校，孩子们获得知识的途径主要来自于他们的父母，主要通过观察、模仿的方式，父母怎么做，他们就怎么做，大概四到五岁他们就跟着唱和跳，也有一些专门给儿童设计的很短的歌曲传授给孩子们。他们通过观察来学习。苏雅人还有一种传承方式，就是用战争中的俘虏来教给下一代歌舞。一方面在家庭中学习，一方面跟外族俘虏学习。他们认为他们的俘虏都是唱的最好的，我认为我是在研究他们，他们却认为我也是被他们俘虏了。

问（黄永健，艺术学博士研究生）：苏雅人喜欢歌唱，中国古人讲天籁、地籁、人籁，评价音乐说“丝不如竹，竹不如肉”，请问这些观念是不是类似的情况？

答：我发现，在很多社会中声乐被给予了很高的地位。比如在印度，声乐演员比器乐演员获得的酬劳要高。但也有不同的情况，很多情况下器乐演员挣得更多。这可能是因为人们对身体、对音乐认识不同的缘故。民族音乐学特别反对用一个放之四海皆准的“真理”去衡量、探讨所有的艺术，需要特别警惕的是不要用一个普适的通论去研究问题，因为你不在现场，也并不知道观念是如何发生的。

问（孔培培，音乐学博士研究生）：刚才您说到舞蹈中节奏很稳定，苏雅人是不是有一些节奏乐器？如果没有节奏乐器，稳定的节奏从何而来？

答：主要是靠用脚踩地产生的声音与节奏感，腿上有一种用椰壳做的类似于脚铃的东西，手上有类似沙锤的东西，他们不用

鼓，也没有其他乐器。

问（项阳，中国艺术研究院音乐研究所研究员、博士、博士生导师）：苏雅部落的人把外部落的人俘虏过来，俘虏的身份是什么？由俘虏来传承乐舞对他们部落的文化有什么影响？

答：俘虏大部分都是可以和他们成婚的妇女，也俘虏一些小孩，男人一般全被杀掉。经过长期的共同生活之后，这些俘虏其实已成为部落的组成部分，苏雅人并不把她们看作很低身份的人。苏雅人在学习这些人的音乐时，希望把她们的乐舞原封不动地学到手。这和苏雅人关于音乐来自于哪里的观念有关系，苏雅人认为音乐不是从人的脑子里产生的，而是来自于精灵（spirits）、敌人和其他不同的人，所以他们愿意学外人带来的音乐形式。

问（项阳）：俘虏是外族人，她们传承的是哪个部族的乐舞？既然已经融入了本部族，为什么说她们传承的是最好的乐舞？

答：并不是所有的苏雅音乐都是从敌人那里来的，他们还从动物、自然界那里学习，大自然的生物都在歌唱，苏雅人有能力理解他们的环境和别的方式，理解之后再教给村民怎样歌唱，他们的音乐是从动物、精灵等许多方面获得的，他们认为敌人的乐舞不是他们的，但是他们也愿意用别人的方式来歌唱，并且认为他们比对方唱得还要好，许多外部族的人反而要派人到苏雅来学习他们自己的歌。音乐是从哪里来的，音乐有什么意义，我们可以从这里寻找答案。

问（慕羽，舞蹈学博士研究生）：一想到巴西就让人想到桑巴舞，巴西政府非常重视桑巴舞，桑巴舞也具有世界性的影响。我们在这里谈论苏雅的音乐和舞蹈，巴西政府有没有意识到保护苏雅音乐舞蹈的问题？他们是怎么对待这个问题的？

答：总的来看，巴西政府对苏雅音乐没有兴趣，也不重视当地印第安人的土地等问题，很多巴西人没有听过印第安人的歌，只能在一些报告中看到当地印第安人的生活。另一方面，现在巴西的

文化部长本身就是一个印第安人，现在开始重视这个问题了。

问(薛艺兵，中国艺术研究院音乐研究所研究员、博士、博士生导师)：第一个问题，为什么音乐人类学家或民族音乐学家愿意到遥远的、原始的或陌生的地方去做采访和实验？第二个问题，从比较简单形态的社会得出的结论能不能适用于比较复杂的社会？比如像中国这样大型的、历史悠久的社会。因为西格先生刚才谈到音乐舞蹈和宇宙观、社会组织是一体的，请您谈谈复杂分层的社会是否适用这个理论。

答：这是非常好而又非常难以回答的两个问题。首先，作为一个民族音乐学家，应该在什么地方做研究，现在一些民族音乐学家也在研究流行音乐和现代先锋音乐，遥远的、原始的地方吸引民族音乐学家的原因，或者说为什么我选择了这个地方做研究，可能是在本民族、本地区目前的情况来看没有解答他的问题的答案，所以才到一个遥远的陌生地方去寻找答案，特别是美国是一个现代化的资本主义社会，我的很多问题得不到答案。作为一个个体，你可以根据自己的情况选择研究对象和地点。我不喜欢晚上工作，不能研究流行音乐，我不喜欢太多的人聚在一起，也不能研究足球比赛的音乐，我喜欢到很远的地方进行研究，我选择研究对象完全是出于个人的角度。我们可以从任何形式的音乐、舞蹈中寻找自己的结论，前提是第一要喜欢它，第二要尝试这种研究方法。第二个问题，关于我研究苏雅音乐对美国现在文化有什么意义，我在美国教授的课程叫《音乐产业》，这要求我首先应该明白美国音乐和世界自然环境、音乐的关系，了解美国的社会和音乐制造这个产业。我认为梅里亚姆的人类学方法可以应用到许多社会中去，但是我们也可以清楚地看到美国并不是像苏雅一样建构在二分原则基础上的社会，然而有些理论仍然可以用来分析美国的音乐和社会。

再用一点时间介绍一下相关的背景。我在 1980 年结束了在

苏雅的研究工作，之后我成了美国音乐档案馆的主任。我认为非物质文化遗产是非常重要的，像苏雅村落和中国社会在保护非物质文化遗产的一个重要途径就是博物馆档案，非物质文化遗产不仅是过去的东西，其实也是属于未来的。我当馆长遇到的讨厌事情就是很多人到这来不是认真地倾听，于是我改做索尼公司的唱片传播工作，把音乐制作出来，让它在更广泛的范围传播。通过出版这些非物质文化遗产的唱片，你可以有一种自豪感，因为这些音乐被你创造出来了，我为 250 多个 CD 作了注解，写了文字说明。这种方式比书能让更多的人了解我，CD 最小的发行量都比我所有的书加起来的发行量要大。提醒大家注意，在你发表论文的时候，希望你能考虑如何能让更广泛的读者了解你的成果，因为这样就可以有更大的力量影响国家和社会。过去的三天我有幸认识了许多各国的学者，特别是音乐和舞蹈方面的学者，他们有很强的能力去保护我们的非物质文化遗产，我很高兴的是有很多人都在做这件事情。我认为更重要的是和一些具体的社会联合起来，鼓励他们也来做保护自己非物质文化遗产的工作。我们的工作职责之一是既给国家提供政策咨询，又鼓励社会做非物质文化遗产的保护工作，这也是我在苏雅的研究工作中得出的经验。

原载《天籁》2005 年第 2 期

第二章　历史·考古

Ⅰ. 桓谭乐事考略

桓谭是我国历史上的一位音乐大家，不仅名重一时，也受到后人的尊崇。他本人有很高的演奏技艺，又数次担任过国家政府管理音乐的高级官员，提出的音乐理论也有非常深远的影响。以往的研究对桓谭作为音乐大家的研究十分薄弱，本文拟对桓谭与音乐相关的事项做初步的考索工作。

一、家庭音乐背景

桓谭出身于音乐世家，这为他从事音乐专业活动打下了良好的家学基础。桓谭的父亲也是一位音乐大家，曾做过汉成帝时期的“太乐令”，《后汉书·桓谭传》记载如下：

> 桓谭，字君山，沛国相人也。父成帝时为太乐令，谭以父任为郎。因好音律，善鼓琴，博学多通，遍习五经，皆诂训大义，不为章句，能文章，尤好古学，数从刘歆、扬雄辩析疑异。性嗜倡乐，简易不修威仪，而憙非毁俗儒，由是多见排抵。[1]

从这条材料可知，桓谭的父亲做过汉成帝时期的“太乐令”，是太常卿属下掌管国家雅乐的重要高级官吏。据王运熙先生考证，“西汉乐官有太乐、乐府二署，分掌雅乐、俗乐”[2]。“太乐令”就是太乐署长官。这一官职的设置，在我国封建社会历史上几乎从未间断过，是非常重要的掌乐之官。西汉时期，与“太乐令”并立的还有“乐府令”，属少府，以掌管俗乐为主。关于“太乐署”和“太乐令”的历史沿革和职责，唐杜佑《通典》卷二十五记载：

> 太乐署，周官有大司乐，掌成均之法，亦谓之乐尹，以乐舞教国子。秦汉奉常，属官有太乐令及丞，又少府属官并有乐府令、丞。后汉永平三年，改太乐为大予乐令。掌伎、乐人，凡国祭飨，掌诸奏乐。魏复曰太乐令、丞，晋亦有之。齐铜印墨绶，进贤一梁冠，绛朝服。梁陈因之，后魏置太乐博士，北齐曰太乐令、丞。后周有大司乐，掌成均之法，后改为乐部，有上士、中士，隋有太乐令、丞各一人，大唐因之，掌习音乐、乐人簿籍。[3]

从这里可以看出历代太乐署和太乐令的兴废情况，周代的大司乐、秦汉的奉常、后周的乐部、“太乐令”（东汉称“大予乐令”，后魏称“太乐博士”）都是非常重要的掌乐之官。元郝经撰《续后汉书》卷八十六记载：“太乐令，六百石，掌伎乐。凡祭祀，掌请奏乐。大飨用乐，则掌其陈序。丞一人，又协律都尉一人，员吏二十五人。其二人百石，二人斗食，七人佐，十人学事，四人守。学事乐人、八佾舞三百八十人”[4]。由此可知，汉代太乐令俸禄很高（六百石），职权很大，掌管着一支庞大的国家雅乐乐舞机构。

能够胜任这一职守的人，都是音乐造诣极深的人，历代担任这一职务的人也无不如此。由于我国古代对祭祀典礼十分重视，“国之大事，在祀与戎”，祭祀和战争被认为是关乎国家安危的“大事”。

我国古代狭义上的雅乐就是专指祭祀典礼中的音乐，历代统治者“功成制礼，治定作乐”都是载入史册的国家大事，掌管雅乐是极为重要的职责。古人对音乐的认识有一种神秘的功能观，乐律与天文、历法有着密切的联系，在各种祭祀活动中的雅乐，均有严格的方式、内容和程序。

我国古代的音乐是一种特殊的职业，和我国古代的巫祝一类的职业一样，存在着一个家传的传统，外人很难窥其壶奥。汉初“世在大乐官”的“制氏”[5]就是一个例证。桓谭的父亲之所以能够担任“太乐令”，肯定不是偶然的，一定是经历了多代人积累的结果，其先人极有可能就是在太乐署中供职的职员，只是名字和桓谭的父亲一样湮没无闻而已。据此，可以得出桓谭出生在一个音乐世家的结论，至少，确信无疑的是桓谭的父亲是一位担任过“太乐令”要职的高级音乐官员。

二、音乐管理

桓谭具有音乐管理才能，数任国家掌乐高官。桓谭《新论·离事》记载：“汉之三主，内置黄门工倡。昔余在孝成帝时为乐府令，凡所典领倡优伎乐，盖有千人之多也”[6]。这里提及的汉之三主，黎国韬认为是“宣、元、成三帝”，西汉的“黄门倡”发展为东汉的黄门鼓吹。[7]而桓谭在孝成帝时所任之“乐府令”，即为掌管我国历史上赫赫有名的音乐机构“乐府”的高级官员。

乐府，是我国秦汉时期中央政府设立的掌管音乐的专门机构。据《汉书·礼乐志》记载：“武帝定郊祀之礼……乃立乐府，采诗夜诵”，但近年考古资料发现证明，乐府在秦代已经存在，比如1977年西安秦始皇陵出土的一枚错银小钟上就刻有“乐府”字样。

西汉的中央政府乐官有两大系统，一是太乐，一是乐府。太乐属太常管辖，乐府属少府管辖。前者以掌管祭祀雅乐为主，主要为宗庙祭祀等提供音乐；后者则以掌管俗乐、采集民间音乐为主，兼

管雅乐，主要为郊祭、朝贺、娱乐等提供音乐。汉哀帝绥和二年（公元前7年）罢省乐府，此后历代太乐、乐府基本上不再分立。

汉代乐府机构庞大，汇集了大批音乐表演人才，具体的组成情况，据《汉书·礼乐志》可知有以下人员：

> 郊祭乐人员六十二人，给祠南北郊。
>
> 大乐鼓员六人，嘉至鼓员十人，邯郸鼓员二人，骑吹鼓员三人，江南鼓员二人，淮南鼓员四人，巴俞鼓员三十六人，歌鼓员二十四人，楚严鼓员一人，梁皇鼓员四人，临淮鼓员三十五人，兹邡鼓员三人。凡鼓十二，员百二十八人。朝贺置酒，陈殿下。
>
> 外郊祭员十三人，诸族乐人兼《云招》给祠南郊用六十七人，兼给事雅乐用四人，夜诵员五人。刚、别柎员二人，给《盛德》主调篪员二人，听工（以律知日冬夏至）一人，钟工、磬工、箫工员各一人，仆射二人，主领诸乐人。
>
> 竽工员三人，琴工员五人，柱工员二人，绳弦工员六人，郑四会员六十二人，张瑟员八人。
>
> 《安世乐》鼓员二十人，沛吹鼓员十二人，族歌鼓员二十七人，陈吹鼓员十三人，商乐鼓员十四人，东海鼓员十六人，长乐鼓员十三人，缦乐鼓员十三人。凡鼓八，员百二十八人。朝贺置酒，陈前殿房中。
>
> 竽员五人，楚鼓员六人，常从倡三十人，常从象人四人，诏随常从倡十六人，秦倡员二十九人，秦倡象人员三人，诏随秦倡一人，雅大人员九人。朝贺置酒为乐。
>
> 楚四会员十七人，巴四会员十二人，铫四会员十二人，齐四会员十九人，蔡讴员三人，齐讴员六人，竽瑟钟磬员五人，师学百四十二人。

大凡八百二十九人。[8]

从以上资料可以看出当时的乐府机构是非常庞大的，有各种鼓、钟、磬、竽、琴、瑟、箫、篪等各种乐器的演奏和制作、维修人员，有蔡讴、齐讴、夜诵等歌唱人员，有倡、象等表演人员。器乐、歌舞、百戏诸色俱全。八百二九人，也和桓谭“典领倡优伎乐，盖有千人之多”的自述基本一致。

而桓谭所任之职“乐府令”，就是这个机构的最高长官。掌管着当时国家的重要音乐机构和歌舞人员。从这个机构的人员构成上，可以看出有很强的地方色彩，以地方命名的器乐、歌唱、乐舞非常之多，比如有沛吹、陈吹、楚鼓、邯郸鼓、江南鼓、淮南鼓、蔡讴、齐讴、秦倡、秦象等等，这使得桓谭的音乐观念和音乐内容都有了相应的表现，他善于打破陈规、创制新声，就与他的工作经历有一定的关系。

另外，据《后汉书·桓谭传》记载，桓谭“莽时为掌乐大夫，更始立，召拜太中大夫”，桓谭在《新论·见徵篇》说“余前为典乐大夫……后余与典乐谢俟争斗，俱坐免去”(《新论》第 16 页)，“王翁与吾俱为讲乐祭酒”(《新论》，第 17 页)。“掌乐大夫”、“典乐大夫”、“讲乐祭酒”都是掌管音乐的高级官吏。东汉光武时期，桓谭任议郎给事中，也经常在刘秀身边以演奏音乐为任。总体来看，桓谭一生身历西汉成帝(公元前 33—公元前 7 年在位)、哀帝(公元前 7—公元前 1 年在位)、平帝(公元前 1—公元 5 年在位)、新莽(公元 5—23 年在位)、刘玄(公元 23 年绿林军立，建元“更始”，25 年被赤眉军推翻)、东汉光武帝(公元 25—57 年在位)六朝，数任掌乐高官，是一位职业音乐大家。

三、音乐表演与创作

桓谭出身音乐世家，本人做过乐府令、掌乐大夫、讲乐祭酒等

掌乐高官，有着很深的音乐造诣。在演奏方面，他最擅长演奏的乐器是古琴，《后汉书·桓谭传》说他："好音律，善鼓琴"，《后汉书》卷五十六《宋弘传》也说"（光武）帝每讌，辄令（桓谭）鼓琴"，均可以说明他的琴乐演奏名重一时，受到朝廷上下的普遍称誉。

在音乐创作方面，桓谭善于创制新声，这是表现很突出的一点。他在《新论·离事》中自陈"余颇离雅操，而更为新弄"（《新论》第46页），清楚地说明他对"雅操"的扬弃和创作"新弄"的事实。

从《后汉书》卷五十六《宋弘传》的记载中，我们也可以看出桓谭创用新声并因此而遭陷害的事实：

> 帝尝问弘通博之士，弘乃荐沛国桓谭：才学洽闻，几能及扬雄、刘向父子。于是，召谭拜议郎给事中。帝每讌，辄令鼓琴，好其繁声。弘闻之，不悦，悔于荐举。伺谭内出，正朝服，坐府上，遣吏召之。谭至，不与席而让之。曰："吾所以荐子者，欲令辅国家以道德也。而今数进郑声，以乱雅颂，非忠正者也。能自改邪？将令相举以法乎？"谭顿首，辞谢，良久乃遣之。后大会群臣，帝使谭鼓琴。谭见弘，失其常度。帝怪而问之，弘乃离席，免冠，谢曰："臣所以荐桓谭者，望能以忠正导主，而令朝廷耽悦郑声，臣之罪也。"帝改容谢，使反服。其后，遂不复令谭给事中[9]。

这里所谓的"数进郑声，以乱雅颂"，实际是桓谭把自己所喜爱的民间音乐糅和在古琴演奏之中，在原有的琴曲基础上，改进、创作，而成为带有民间音乐风格的新曲作品。所谓的"繁声"，则是指较为复杂的音响效果，即历来遭受批评的演奏手法复杂、演奏声音芜漫的"繁手淫声"。这样的音乐，被称为"郑声"，而"郑声淫"（淫，指多）、"郑声乱雅"的罪名是和这种音乐相伴而生的否定之声。另外，这里把桓谭演奏的稍微复杂一些的古琴音乐（繁声）称为"郑

声”，是不符合孔子所批评的“郑声”之原意的，孔子反对的只是用于享受的女乐，并不反对民间音乐，他在《诗经》中保留很多的郑国、卫国民歌就是最好的说明。

桓谭遭到“郑声”批评的用乐场合是宴饮用乐，这种音乐本不属于祭祀雅乐，宴乐歌舞的形态也和庄严肃穆的祭祀音乐有所不同，因而，桓谭在这些场合发挥自己演奏所长，对音乐进行一些艺术化的处理，使音乐形态更为丰富，成为所谓的“繁声”，并一度使光武帝几乎是每宴必听，整个朝廷“耽悦郑声”，足见其演奏的魅力。用历史的眼光来看，这正是魏晋以后，特别是隋唐宴乐高度发展的先兆，对音乐艺术摆脱礼的束缚、获得独立品格是有积极意义的。宋弘批评桓谭，却透露出桓谭琴乐演奏技艺高超、善创新声的信息。

桓谭善创新声和他的政治主张有关系。“桓谭认为，治理国家，绝不能‘释近趋远’、‘事事效古’。他十分强调‘前圣后圣，未必相袭’，要求根据实际情况制订政策，做到‘政合于时’”[10]。同时，善于创制新声也和他任乐府令的音乐管理经历有关。桓谭供职于以掌管俗乐为主的乐府之中，“采诗夜诵”的业务工作使他有接触民间音乐的机会，因而对民间音乐产生感情，并很自然地把它们运用到自己的音乐实践之中。《后汉书・桓谭传》说他“性嗜倡乐”，《新论・离事》引与桓谭同时代的文学家杨雄的话说“卿不好《雅》、《颂》，而悦郑声，宜也”（《新论》第 46 页），均可以说明桓谭对民间音乐的喜爱和开放态度。

四、音乐理论著述

桓谭不仅从事音乐实践，还有音乐著述流传，音乐言论主要集中在影响深远的代表作《新论》之中。

《后汉书・桓谭传》说：“谭著书言当世行事二十九篇，号曰《新论》。上书献之，世祖善焉。《琴道》一篇未成，肃宗使班固续成之”[11]。唐章怀太子李贤对《新论》各篇名目做了详细注解：一曰

本造，二曰王霸，三曰求辅，四曰言体，五曰见徵，六曰谴非，七曰启寤，八曰祛蔽，九曰正经，十曰识通，十一离事，十二道赋，十三辩惑，十四述策，十五闵友，十六琴道。《隋书·经籍志》、《旧唐书·经籍志》、《新唐书·艺文志》等均曾提及“桓子《新论》十七卷”。

《新论》很早以前就已出现了散佚，清代一些学者对此书进行了辑佚。现存辑本有多种[12]，如孙冯翼辑本（《丛书集成初编》、《四部备要》、《问经堂丛书》、《龙溪精舍丛书》中均有收录）；陶宗仪辑本（收在《说郛》卷五十九中和《古今说部丛书一集》中）；归有光辑本等。现存较好的辑本是清代严可均的辑本。严可均是清代著名的辑书家，从《太平御览》、《初学记》、《北堂书钞》、《艺文类聚》、《论衡》、《文选》、《意林》、《群书治要》、《后汉书》等多部图书中收集佚文，是较为完备的辑本。1977年上海人民出版社以严辑本为底本，将《新论》整理出版，并将严可均漏辑条文，另作补遗十八条附在书后，该书是目前研究桓谭《新论》最好的本子。

桓谭的《新论》一书影响巨大，《琴道》篇被同时代的刘向的《七略》征引，班固的《汉书》也大量地引用了桓谭的《新论》，王充在《论衡》中对桓谭推崇备至，在《论衡·定贤》篇中评论：“世间为文者众矣，是非不分，然否不定，桓君山论之，可谓得实也”，“孔子不王，素王之业在于春秋，然则桓君山素丞相之迹，存于《新论》者也。”把桓谭称为“素丞相”，对桓谭的评价非常高。

桓谭的《新论》是一部涵盖极广的著作，内容涉及了哲学、自然科学、社会科学、文学艺术等诸多学术领域。其中，论及音乐的部分除了《琴道》篇专论琴乐以外，还涉及《言体》、《见徵》、《启寤》、《祛蔽》、《离事》、《辨惑》多篇。这些散见的有关音乐的内容归纳起来有如下几方面内容：

1. 音乐史实、音乐逸事等。例如《离事》篇记载“汉之三主，内置黄门工倡”的音乐史实，以及“昔余在孝成帝时为乐府令，凡所典领倡优伎乐，盖有千人之多也。圣贤之材不世，而妙善之技不传。

扬子云大材，而不晓音。余颇离雅操，而更为新弄”(《新论》第 45 页)等，为我们了解当时的音乐发展和桓谭本人状况提供了宝贵的资料；《辨惑》中记有“武帝有所爱幸姬王夫人，窈窕好容，质性佞。夫人死，帝痛惜之。方士李少君言能致其神，乃夜设烛张幄，置夫人神影，令帝居他帐中遥望，见好女似夫人之状，还帐坐……又能鼻吹口歌，吐舌，耸眉动目”(《新论》第 54、55 页)逸事一则，估计描述的是皮影戏或者木偶戏之类的乐舞活动。

2. 乐学理论。例如《离事》篇有论述五声关系的文字：“五声各从其方：春角、夏徵、秋商、冬羽，宫居中央，而兼四季，以五音须宫而成。可以殿上五色锦屏风谕而示之：望视，则青、赤、白、黄、黑各各异类；就视，则皆以其色为地，四色文之。世其欲为四时五行之乐，亦当各以其声为地，而用四声文饰之，犹彼五色屏风矣”(《新论》第 46 页)，强调宫音的中心地位，同时，用五色织锦屏风“谕而示之”，说明“四时五行之乐”各声与其他四声的互相推动关系，即“各以其声为地，而用四声文饰之”，实际是宫、商、角、徵、羽五种调式各以“其声”(主音)为“地”(基础，犹如五色之底色)，而以其他四声作为装饰的理论。

3. 音乐观。比如，《祛蔽》篇记载桓谭“见乐家书记言：文帝时，得魏文侯时乐人窦公，年百八十岁，两目皆盲。文帝奇而问之曰：‘何因？能服食而至此邪？’对曰：‘臣年十三失明，父母哀其不及众技事，教臣为乐，使鼓琴，日讲习以为常事。臣不能导引，无所服饵也。不知寿得何力。’”接着发表议论：“余以为窦公少盲，专一内视，精不外鉴，恒逸乐，所以益性命也”(《新论》30 页)，表明认为乐能“益性命”的观点。《言体》篇记有“昔楚灵王骄逸轻下，简贤务鬼，信巫祝之道，斋戒洁鲜，以祀上帝、礼群神，躬执羽绂，起舞坛前。吴人来攻，其国人告急，而灵王鼓舞自若，顾应之曰：‘寡人方祭上帝，乐明神，当蒙福佑焉，不敢赴救。’而吴兵遂至，俘获其太子及后姬以下，甚可伤”(《新论》第 14 页)一段，表明桓谭对一味信奉

鬼神、大搞祭祀乐舞的反对态度。

《琴道》一篇是论琴的专著，在历史上的影响很大，史籍中的引述不绝如缕，宋陈旸《乐书》卷一百二十“七弦琴”、卷一百二十四“乐图论·雅部”、元梁益撰《诗传旁通》卷十三、清《乐律全书》卷一《御制题明世子朱载堉琴谱》、清秦蕙田《五礼通考》卷七十六等等均可以见到引述《琴道》的文字。

《琴道》论琴的内容可以分为以下几个方面：

① 乐器。即从乐器学角度对琴这件乐器的论述。涉及到琴的产生、变化、形制和尺寸、表现性能、象征意义、琴德功能等很多方面。关于琴的起源，《琴道》说：“昔神农氏继宓义而王天下，亦上观法于天，下取法于地，近取诸身，远取诸物，于是始削桐为琴，绳丝为弦”(《新论》第63页)；变化则提及“文王、武王各加一弦，以为少宫、少商”(《新论》第63页)；尺寸为“琴长三尺六寸有六分，象期之数。厚寸有八，象三六数。广六寸，象六律”(《新论》第63页)；性能描述为“大声不震哗而流漫，细声不湮灭而不闻”(《新论》第64页)；象征意义为“上圆而敛，法天；下方而平，法地。上广下狭，法尊卑之礼”(《新论》第63页)；琴德功能为“总会枢极，足以通万物而考治乱也。八音之中，惟丝最密，而琴为之首。琴之言禁也，君子守以自禁也”、“通神明之德，合天地之和”(《新论》第63页)、“八音广博，琴德最优。古者圣贤，玩琴以养心”(《新论》第64页)。

② 乐曲。即从作品的角度对琴曲的论述。主要涉及各种琴《操》，称“遭遇异时，穷则独善其身而不失其操，故谓之‘操’”(《新论》第64页)，并论及《尧畅》、《舜操》、《禹操》、《微子操》、《文王操》、《伯夷操》、《箕子操》等作品的创作过程与表达内容。

③ 乐用。即从音乐听赏的角度对琴乐审美功用的论述。此处用较大的篇幅记述了雍门周琴动孟尝君的故事：雍门周携琴拜见孟尝君，孟尝君向雍门周提出挑战：“先生鼓琴，亦能令文悲乎？”(《新论》第65页)雍门周首先指出：自己所能使悲伤的人是那些

“先贵而后贱，昔富而今贫”、“逢谗罹谤，怨结而不得信”、“远赴绝国，无相见期”、“幼无父母，壮无妻儿，出以野泽为邻，入用堀穴为家，困于朝夕，无所假贷”(《新论》第 65 页)等处于困境的人。然后指出目前“居则广厦高堂”、“倡优在前，谄谀侍侧”的孟尝君实际是强敌环伺、危机四伏，“有识之士，莫不为足下寒心酸鼻。天道不常盛，寒暑更进退，千秋万岁之后……坟墓生荆棘，狐兔穴其中，游儿牧竖，踯躅其足而歌其上，行人见之凄怆”(《新论》第 66 页)，把孟尝君的情绪带入“喟然太息，涕泪承睫而未下”的特定情境之中，然后，雍门周“引琴而鼓之，徐动宫徵”，把孟尝君感动得嘘欷喟叹，涕泪横流，收到了强烈的艺术效果。这里，所表现的思想内涵与嵇康《声无哀乐论》所说的“哀心藏于内，遇和声而后发”的音乐审美机制是一模一样的，嵇康的思想可以看作对桓谭的继承与发扬。

④ 乐人。即对琴家的记述。其中有对师旷、师涓、雍门周、赵定、龙德、任真卿、虞长倩、成少伯等人的简略记述，并提出“音不通千曲以上，不足以为知音”的音乐家修养标准。

从上文的考索中，我们可以看出桓谭是一位有很高成就的音乐大家，他不仅具有高超的音乐演奏技能和丰富的音乐实践活动，同时还有丰富的音乐行政管理经验，还有影响深远的音乐理论著述。他的音乐理论和实践都对中国古代音乐产生了很大的影响，桓谭对我国古代音乐的繁荣和发展作出了重要的贡献。

---

[1] 南朝[宋]范晔:《后汉书》，中华书局，1951 年 1 版，第 955 页。

[2] 王运熙:《汉魏两晋南北朝乐府官署沿革考》载《乐府诗论丛》，中华书局 1962 年，第 1 页。

[3] [唐] 杜佑:《通典》，中华书局，1988 年，第 695 页。

[4] [元]郝经:《续后汉书》，中华书局，1985 年，第 1457 页。

[5] [汉]班固:《汉书·礼乐志》卷二十二载:“汉兴，乐家有制氏，以雅乐声律世世在大乐官”，中华书局 1962 年，第 1043 页。

[6] [汉] 桓谭:《新论》,上海人民出版社 1977 年, 第 45 页。以下引用该书,随文注出页码,不再详注。
[7] 参阅黎国韬:《古代乐官与古代戏剧》,广东高等教育出版社,2004 年,第 38 页。
[8] 参阅[汉]班固:《汉书》卷二十二,中华书局,1962 年版,第 1073 - 1074 页。
[9] 南朝[宋]范晔:《后汉书》, 中华书局,1951 年 1 版,第 904 页。
[10] [汉]桓谭:《新论》之“出版说明”,上海人民出版社 1977 年,第 2 页。
[11] 南朝[宋]范晔:《后汉书》,中华书局 ,1951 年 1 版,第 961 页。
[12] 参阅《中国丛书综录》,中华书局 1961 年,第 715 页。

原载《音乐艺术》2007 年第 2 期

Ⅱ. 淮北汉画像石中的傩形象考辨

汉画像石是研究古代历史和艺术的宝贵资料。淮北地处黄淮平原,位于我国五大汉画像石出土中心地之一的苏鲁豫皖接壤地区,该地区是我国汉画像石出土密度最高的地区,"所发现的汉画像石数量占全国汉画像石总数的百分之六十以上。"[1]淮北市就处在这个中心地区的中心地带上。

淮北出土的汉画像石之所以非常丰富,与这里独特的地理位置和历史文化有密切关系。淮北市古为相城,是春秋时宋国古都。秦置相县,属泗水郡。汉高帝四年(公元前 203)置沛郡,后汉建武二十年(公元 44 年)立沛国,均以相城为治所。东汉开国皇帝光武帝刘秀的次子刘辅建武二十年由中山王徙沛王,他是一位很爱好神秘文化的人,《后汉书·沛献王辅传》称:"辅矜严有法度,好经书,善说京氏《易》、《孝经》、《论语》、《传》及图谶。"[2]这对淮北地区的民风产生过不小的影响。淮北地区的汉画像石的兴起与西汉武帝时期的厚葬之风有密切关联,在东汉举"孝廉"、提倡孝道的刺激下,厚葬之风盛行,汉画像石艺术的发展达到顶峰,至东汉末期灵帝光和七年(184 年)黄巾起义爆

发，该地沦为战场而终止。淮北市与汉代开国皇帝刘邦故乡沛县以及汉文化重要中心地之一的徐州都近在咫尺，可以说古相城处在汉文化的中心地带。独特的地理位置和历史背景，是这里出土大量汉画像石的重要原因之一。

傩是我国古代重要的仪式活动，是孕育我国仪式音乐、歌舞、戏曲、面具等多种艺术的重要母体之一。其装扮表演，孕育出了中国辉煌的戏曲艺术，因而傩有“戏曲活化石”之称；歌舞事神，演化出了各种仪式音乐；佩戴假面开启了戏曲的脸谱艺术之源。因而，傩是当之无愧的艺术之母。

淮北出土的汉画像石，题材广泛，内容丰富，涉及神话、歌舞、百戏、车马出行、乡饮酒等多种内容，本文选取几幅与傩活动密切相关的汉画像石作品，提出笔者粗浅的见解，就教于诸位方家。

一、侲　子

侲子是傩活动中的重要角色，古人认为童子元阳未泄，为纯阳之体，可以克制鬼怪邪祟。汉以后历代傩活动中有很多选十到十六岁的儿童作侲子的记录资料，他们在方相氏的带领下，齐唱“十二兽吃鬼歌”，以助傩乐声威。

傩活动中有“侲子”参与的记载首见于《后汉书·礼仪志》：

> 先腊一日大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟，年十岁以上十二以下百二十人，为侲子，皆赤帻皂制，执大鼗。

自汉代以降，侲子参与傩活动的记载有很多，汉代为一百二十人，齐、隋则“选乐人子弟，十岁以上，十二以下，为侲子”（[唐]长孙无忌等撰《隋书·礼仪志》卷八），人数为二百四十人，唱傩歌的同时，还手拿鼗、鞞、角等乐器助阵。唐代“大傩之礼，选人年十二以上十六以下为侲子，假面，赤布袴褶。二十四人为一队，六人为列”

（[唐]萧嵩等撰《大唐开元礼》卷九十），计二百四十四人。宋代，“侲子选年十二以上十五以下充，着假面，衣赤布袴褶”（[宋]郑居中等撰《政和五礼新仪》卷一百六十三）。

从上述资料看，傩活动中的侲子不仅人数多，而且担负着演唱傩歌、演奏鼓乐的重要任务。从各代的年龄规定来看，汉至隋为十至十二岁，唐代为十二至十六岁，宋代为十二至十五岁，均要求年龄在十至十六岁之间的未成年男童充任。

以下三幅图中，图 1 原始尺寸为 64 厘米×44 厘米、图 2 原始尺寸为 71 厘米×33 厘米、图 3 原始尺寸为 63 厘米×35 厘米[3]，三幅图均是淮北市柳孜镇废码头出土的汉画像石形象。原释图 1 为“手拿弓与矢的蹶张武士”、图 2 为“门神”、图 3 为“持戟与剑的武士”，均需要作进一步的讨论。



图 1　侲子



图 2　侲子

从画面来看，图中的人物造型稚嫩可爱，具有十分明显的儿童体貌特征。图1与图2中人物的体貌特征基本相同，头、身、上肢、腿长各部分比例均明显带有儿童身体构造结构比例特点。第一幅图中的儿童左手持弓状物，右手握矢状物，都是似是而非的弓、矢模型，与张衡《东京赋》所描写的汉代侲子形象“丹首玄制，桃弧棘矢”极为吻合。第二幅图的不同之处是侲子手中持剑，是第一幅图的变体。



图3　侲子

图3中的人物也是儿童形象，右手持剑状器物，制作较粗糙，显系兵器模型。左手所持之物似戟非戟（对照该书中其他持戟的人物形象可知，戟均长于人体尺寸，戟和持戟的成年人造型都明显与此不同），从杆和枝、稍形状来看，显系用树枝做成，形状和戟有些相似，是用树枝做成的尺寸较小的戟的形象，极有可能是唐代出现的“小戟”的先导[4]。

三幅图中的人物都是昂首、张口，状若歌唱，尤其是图2更为清晰、明显，这和侲子主要担负的任务是演唱“十二兽吃鬼歌”互相吻合。

结论：依据这些显而易见的体貌特征、装扮、道具，对照《东京赋》和《后汉书·礼仪志》的描写，笔者认为把上述三幅图中的人物判断为汉代的侲子形象是有充分依据的。

以往研究傩的著作对“侲子”形象的发现与论证均不多见，这三幅画像为我们了解汉代傩活动中的侲子形象提供了不可多得的宝贵资料。

二、方 相 氏

“方相”是古代傩仪中的重要角色。《周礼·夏官·方相氏》记载：

> 方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫。大丧，先柩，及墓，入圹，以戈击四隅，驱方良。

此后，历代傩事活动均少不了方相氏的身影，方相氏形象成为傩文化精神的集中代表，成为驱邪纳吉的文化符号。方相氏是驱傩的最重要角色，是傩文化最具特色的文化符号。

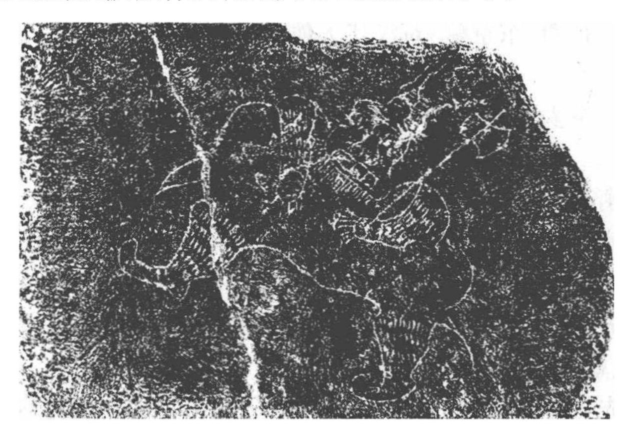


图 4　秉钺方相

图 4 是淮北市蒋町村出土的汉画像石形象[5]，原始尺寸为 107 厘米×128 厘米，原释为“执钺的武士”，没有指明该图人物的特定身份。图中所描绘的形象高大魁伟、身披熊皮、手执大斧、头戴面具、巨眼獠牙、面目狰狞，无疑是汉代驱傩的主角方相氏形象。

从《周礼》的文字描绘，以及一些目前可以见到的有关图片资料，比如良渚文化遗址出土的玉雕傩面形象、三星堆出土的商代大型青铜面具、山东沂南汉墓出土的汉画像"方相氏"形象、山东武氏祠汉画像石上的方相形象、宋代《新定三礼图》中的方相氏形象、明代《三才图会》中的方相氏形象、日本平安时代宫廷傩图等等，我们可以归纳古代方相氏在外形上易于辨认的三个基本特征：①身披熊皮的装扮衣饰；②头戴面具的威凶面孔；③手持兵器的武装特征。并且，越是早期的方相，这些特点越鲜明。宋代及日本的方相氏形象已经没有了熊皮装束，但是仍然保留了假面和执兵器这两大核心特征。而面具和武器，这是和方相氏基本职能联系最为密切的基本特征。凶面、武器对所要驱逐的对象有极大的震慑力，也是为自己增威、壮胆的必要工具，如果没有这些特征，也就意味着他们职能的丧失。这为我们判定一些出土的画像是否是方相氏形象，尤其是对判定汉代以前的方相氏，提供了基本的准绳。

汉代张衡《东京赋》对汉代大傩中的方相氏形象的描写是：

卒岁大傩，殴除群厉，方相秉钺，巫觋操茢。[6]

张衡是东汉人，汉画像石的流行年代也是东汉时期，汉代傩活动十分盛行，张衡的描写当是他亲身见闻的反映，因而用张衡的描写与汉画像石作互证研究可靠性较高。笔者判定图 4 中的人物为汉代的方相氏，正是根据汉代张衡《东京赋》的描写和该图人物的蒙熊皮、戴面具和武装特征作出的。

首先，该图人物的蒙熊皮特征是显而易见的，手臂、腿部的皮毛清晰可见，且与山东沂南汉墓出土的汉画像"方相氏"（图 5）、山东武氏祠汉画石上的"方相氏"身上的毛饰如出一辙，身体两侧后方的尾状饰物，也极为相似。其次，该画像石中的人物形象为方面、大眼、阔口、獠牙，通过与文献描述和现存的傩图像相比较，可

以证实该图人物的确是佩戴面具的形象。再次，“秉钺”的武装特征。根据张衡《东京赋》“方相秉钺”的描写，东汉方相氏手中的兵器应为“钺”。《辞源》说：“钺，古兵器，用于斫杀，状如大斧”[7]，其形象可参看图6中的商代玉钺。汉代方相氏也有如同周代的“执戈扬盾”的情况，也有手持利剑的情况，可能“秉钺”与“执戈扬盾”、持剑等多种情况是并存的。图4中的淮北汉画像石中的方相氏恰是手持大斧的“秉钺”形象，与张衡《东京赋》“方相秉钺”所描写的汉代方相的武装特点吻合。这一点，为厘定该图描绘形象为汉代的方相氏形象提供了最为有力的证据。



图5　沂南汉墓“方相氏”[8]

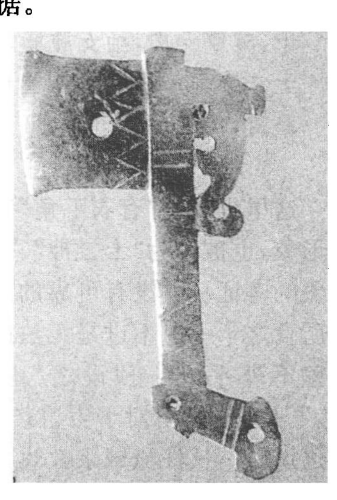


图6　商代玉钺[9]

通过上述比较、分析，图4淮北汉画像石中的石刻画像无疑是汉代“方相氏”的形象，它既有周代的“蒙熊皮，黄金四目”的装扮特征，又有汉代“秉钺”的武装特点，比山东沂南汉墓出土的汉画像“方相氏”形象、山东武氏祠汉画石上的“方相氏”形象更接近人的造型，比宋代《新定三礼图》中的方相氏形象、明代《三才图会》中的方相氏形象则更接近兽的形象，处于从兽形装扮到人形装扮的过

渡阶段。这为了解古代方相氏的形象提供了极为宝贵的资料。

三、强　梁

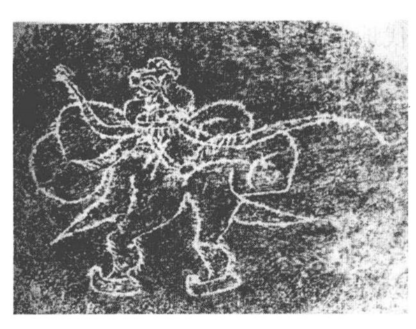
"强梁"是傩活动中的"十二兽"之一。傩活动中有神兽出现的资料首见于《后汉书·礼仪志》：

> 十二兽有衣毛角，中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中……黄门令奏曰："侲子备，请逐疫"。于是，中黄门倡，侲子和，曰："甲作食凶，胇胃食虎，雄伯食魅，腾简食不祥，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁、祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食巨，穷奇、腾根共食蛊。凡使十二神，追恶凶，赫女躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠，女不急去，后者为粮"。因作方相与十二兽舞，欢呼周遍，前后省三过，持炬火送疫出端门。门外驺骑，传炬出宫司马阙门。门外五营骑士，传火弃洛水中。

这里出现的"有衣毛角"装扮成十二兽、并且要跳"十二兽舞"的形象，也被称为"十二神"、"十二神兽"，由于缺乏资料，对它们的形象的考证一直没有可靠的结论。比如，有学者认为"十二兽"连同所食之十一鬼不过是无法确证的虚设"符号"，"通观之下，全部厉鬼不外乎人心预设之'虚无'—— 一个先验形上的本体形象。"[10]也有学者对十二兽作了认真地考索，比如萧兵先生在《傩蜡之风——长江流域宗教戏剧文化》一书中较为详尽地讨论了十二神兽的"原来面目"，曲六乙、钱茀先生也在《中国傩文化通论》一书中讨论了十二兽中的四兽和十一疫的出处来历。

尽管他们说法各异，但对"强梁"的认识是一致的，认为与《山海经·大荒北经》记载的"有神衔蛇，操蛇，其状虎首人身，四蹄长肘，名曰疆(强)良"[11]形象一致。《山海经》成书时间很早，在古代是一部重要的地理书籍，其中对"强梁"形象的描绘反映了古人对

该形象的认识，或者说是古人对“强梁”形象认识的具体描绘与总结，因而，它是一把令人解读古人心目中“强梁”形象的重要钥匙。



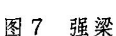


图7 强梁

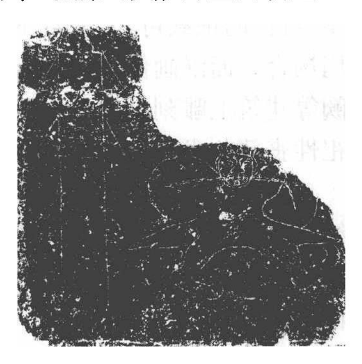


图8 强梁

图7、图8是淮北汉画像石中的两幅图[12]。图7出土于淮北市蔡里村，原始尺寸为110厘米×150厘米，原书释为“操蛇之神”，没有准确、具体的人物身份定位，需要作进一步的分析；图8出土于淮北市蒋町村，原始尺寸为107厘米×128厘米，原书释为“口含角弓的武士”，似有不确。

图7中的人物头部有装扮痕迹，状似虎头，身后的衣饰、尾饰均具动物兽形的装扮特征，脚的形状也具有某种“蹄”的特征，图中的蛇形象非常清楚，而且明显是“衔蛇”或者说是“吃蛇”形象。对照《山海经·大荒北经》所记载的“有神衔蛇，操蛇，其状虎首人身，四蹄长肘，名曰疆（强）良”，可进一步确认为大傩活动中十二兽之一的“强良”形象。图8人物身后有一座汉阙，口中所含之物明显具有蛇的形体特点，与图7一样，表现的是“强良”形象。图7和图8的共同之处是带有装扮特点的服饰，人物身后两侧的尾状饰物相同。更为令人惊奇的是，它们还都与上文图4方相氏身后的尾饰如出一辙！这绝非偶然的巧合，图8的出土地与图4方相氏同为淮北市蒋町村，二者有内在的联系，有着共同的文化土壤。

结　语

由《周礼》"方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫。大丧，先柩，及墓，入圹，以戈击四隅，驱方良"的记载可知，索室驱疫和丧葬礼仪是古代傩的两种主要使用场合。而汉画像石实际上是汉代地下墓室、墓地祠堂、墓阙和庙阙等建筑上雕刻画像的建筑石，在本质意义上汉画像石是一种祭祀性丧葬艺术[13]。墓葬是傩形象和汉画像石关联的契合点。

正如俞伟超先生所言，"汉画像石是当时社会面貌的具体描绘"，"对汉文化的研究具有特殊重要的地位"[14]。毫无疑问，以上几幅图中的傩艺术形象，对探索我国古代傩文化具有一定参考价值，尤其是对研究汉代淮北地区的傩俗以及全国傩的分布与傩乐舞活动的参与角色形象具有重要意义。

---

[1] 信立祥：《汉代画像石综合研究》，文物出版社，2000年，第13页。

[2] [南朝宋]范晔：《后汉书・沛献王辅传》卷七十二。

[3] 高书林：《淮北汉画像石》，天津人民美术出版社，2002年，第71、53、68页。

[4] [唐]萧嵩等撰《大唐开元礼》卷九十"诸州县傩"记载："方相四人，俱执戈盾，唱率四人。戈，今以小戟。方相、唱率，俱以杂职充之"。

[5] 同注3，第72页。

[6] [梁]萧统编：《文选》卷三。

[7]《辞源》，商务印书馆1983年修订1版，第3177页。

[8] 周华斌摹绘。萧兵：《傩蜡之风——长江流域宗教戏剧文化》，江苏人民出版社出版，1992年，第118页；曲六乙 钱茀：《中国傩文化通论》，台湾学生书局，2003年，第153页。

[9] 宋镇豪：《中国风俗通史・夏商卷》，上海文艺出版社，2001年，彩图16。

[10] 丁山：《中国古代宗教与神话考》，龙门联合书局，1961年，第254页。

[11] 萧兵:《傩蜡之风——长江流域宗教戏剧文化》,江苏人民出版社,1992年,第510页;曲六乙、钱茀:《中国傩文化通论》,台湾学生书局,2003年,第437页。

[12] 同注3,第67、197页。

[13] 同注1,第4页。

[14] 俞伟超:《汉代画像石综合研究·序言》(信立祥著),文物出版社,2000年,第1页。

原载《民族艺术》2006年第4期

Ⅲ. 南宋《大傩图》名实新辨

一、《大傩图》概况

在北京故宫博物院收藏的艺术珍品中，有一幅南宋宫廷佚名画师所画、表现南宋宫廷大傩活动中民俗歌舞内容的《大傩图》轴（图 1）。该图为绢本，设色，纵 67.4 厘米，横 59.2 厘米。这幅画最早见于著录的时间不晚于 1745 年。据现有资料，著录首见于《石渠宝笈・初编》："宋人大傩图一轴，上等，宇一，素绢本，著色画轴。高二尺八分，广一尺八寸二分"。《石渠宝笈・初编》开始编撰于清乾隆九年（1744 年），完成于 1745 年。[1] 此画上还有鉴藏印"乾隆御览之宝"、"乾隆鉴赏"、"御书房鉴藏宝"、"石渠宝笈"、"三希堂精鉴玺"、"宜子孙"、"嘉庆御览之宝"、"宣统御览之宝"等，足见其所受到的重视程度之高。



图1 宋人《大傩图》



图2 《大傩图》线描图(周华斌摹绘)

该画表现内容丰富、奇特。画面上共有十二个人,他们都装扮奇特,穿各式异服,戴各式帽子,持各式道具,缀各式饰物,忘情表演,风格奇特、动作稚拙、淳朴可爱。孙景琛先生曾经对舞队的排列和行进次序做过分析,画过一幅示意图,为了便于展开,今借用该示意图(图3)的编号顺序对画面内容略作分析。

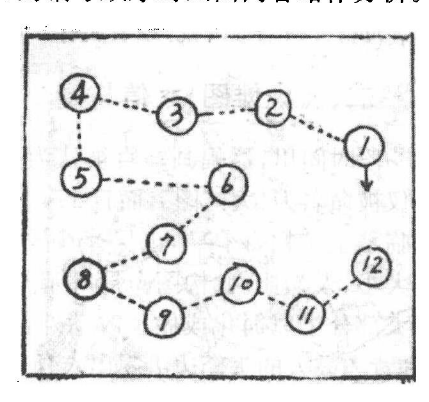


图3 《大傩图》队形示意图[2]

图中演奏和身带乐器者 4 人。2 号人物演奏拍板，头插树枝花饰，右耳配耳环，阔嘴、斜眼，为女丑形象；11 号身背大鼓，手持细腰小鼓，边走边击；12 号边走边敲击 11 号身后的大鼓，与 11 号配合，形成一个局部的二人小组，为整个舞队提供行进的基本节奏。2 号在舞队前列，11、12 号押尾，位置都比较重要；此外，虽然没有演奏，8 号人物身体左侧露出腰间悬挂的有节竹筒，其外露端可见蒙皮，旁边还有简版一副，应是南宋开始出现的演唱道情的主要伴奏乐器渔鼓和简版。

1 号与临时改变行进方向的 6 号正在配对表演，1 号头顶簸箕，手执扫帚，2 号头戴斗笠，衣服缀补，均为老农形象。3 号手持长瓜，4 号头顶粮斗，5 号弓身抬腿踏脚，7 号肩扛大蒲扇，9 号头戴牛首装饰、肩背蚌壳，10 号头顶海螺，立掌伫立。出现的道具五花八门，有粮斗、簸箕、蚌壳、牛首、木勺、炊帚、竹筒、木板、水瓢、蟾蜍、蚌壳、长瓜、扇子、松柏、竹梅、翎毛、蝴蝶、飞蛾等等生活用品和生产工具。内容丰富，人物形象栩栩如生。

从画中人物形象来看，他们身材较矮小，装扮都很怪异，滑稽可爱，令人捧腹。其中，1、2、7、8、10、11、12 号均为耄耋老人形象，据此推断，如果真有如此高龄，断难登台表演，显然是化妆表演。此外，1 号、2 号、4 号、7 号、10 号、12 号面具痕迹明显。可以确认系戴面具或化妆表演。

二、《大傩图》之信与疑

在相当长的一段时间里，这幅画一直被认为是表现宋代大傩乐舞情形的。不仅被命名为《大傩图》，而且 1742 年乾隆皇帝还命宫廷画家丁观鹏临摹了一幅，该摹本也保存在故宫博物院。丁观鹏临摹本的尺寸大小、人物比例、构图布局等基本遵照原作，除人物服装上的纹饰大部分予以简化或做了改动外，最大的不同有两处：一是戴牛首和背大鼓人的头套边沿露出衣领，且能辨出扮演者

的发际，而原作人物所戴假套头与身体没有明显分界。二是左方自上向下第二人，一副白须老人的假套头向上掀起，下面露出半个稚气十足的孩童面庞，而原作则无一处显露扮演者的面孔[3]。这应该是带有清人理解痕迹的《大傩图》。

乾隆皇帝在丁观鹏摹本上题有长诗《驱傩行》："岁幸云暮晷渐长，郁仪驭日行北方，大傩逐疫掌方相，蒙熊涂面朱衣裳。百廿假子其盾扬、桃弧棘矢剑戟枪。鼓以大鼗声彭彭，茅鞭倒拽炬火煌。镂锼狞貌凛如霜，食咎食梦鬼为粮。赫然一怒魑魅藏，迎新逐衰受天庆，春满皇都来百祥。右驱傩行，壬戌小除夕烛下御笔。"[4]壬戌即乾隆七年(1742 年)。其上还有画家丁观鹏自识："乾隆七年冬日，臣丁观鹏奉敕恭摹宋人笔意"。这里所提到的都是和大傩有关的信息。

由此可见，这幅画的内容是表现傩仪式乐舞的，人们一度是深信不疑的。但是，近年来，对于画作表现内容的质疑不断，已经推翻了原来的定论，认为题为"大傩图"是一种误解。

孙景琛先生 1982 年撰写论文《〈大傩图〉名实辨》，系统研究该画的表现内容。孙景琛先生认为："要弄清它描绘的是否为'大傩'，先要了解'大傩'的内容和形式"，他通过对历史文献的梳理与比对，指出："'大傩'表演者都戴面具，古称'魌头'，一般为木制"，"由于'驱鬼逐疫'是与假想中的疫厉恶鬼进行一场殊死搏斗，因此傩祭诸神的面具都很凶恶狰狞"，"参加傩祭诸神一般都应手执刀斧弓剑等兵器"。认为"《大傩图》中却没有一个持兵器的人物，他们或徒手，或持乐器，或执生活用具和生产工具，这显然不是在与厉鬼搏击"，指出："根据'大傩'的实际内容和形式，对比《大傩图》所表现的场景，再联系两宋院画'周密不苟'(鲁迅语)的画风来考察，这幅所谓的《大傩图》，描绘的其实并非'大傩'"。孙景琛先生还根据历史文献，厘定《大傩图》所表现的内容实际上是"宋代的民间舞队(或叫'社火'，相当于后来的秧

歌队)”。[5]

孙景琛先生此文资料翔实,论证深入,见解深刻,因而影响非常大,此后提及此画的学者大都采纳这个说法,或受其影响与启发,提出类似的、或略有不同的看法。

比如,廖奔在专著《宋元戏曲文物与民俗》中用专节讨论了《大傩图》,对孙景琛先生的观点深以为是,并在孙景琛先生观点的基础上,进一步具体论证《大傩图》所表现的内容都与农事有关,应为南宋的“村田乐”,图中的鳖、螺、蚌、蛙、蝌蚪等装饰则体现出浓郁的江南水乡特色。[6]这一判断也有文献依据。《梦梁录》卷一“元宵”记载南宋临安府(今杭州)元宵节歌舞活动繁盛:“舞队自去岁冬至日,便呈行放。遇夜,官府支散钱酒犒之……庶几体朝廷与民同乐之意。姑以舞队言之,如清音、遏云、掉刀、鲍老、胡女、刘衮、乔三教、乔迎酒、乔亲事、焦锤架儿、仕女、杵歌、诸国朝、竹马儿、村田乐、神鬼、十斋郎各社,不下数十”。其中出现“村田乐”名目。

又,孔晨在《宋人〈大傩图〉所行之事并非大傩》一文中也持相同观点,还在题目中旗帜鲜明的标明对《大傩图》与大傩事实关系的否定。该文还通过与南宋诗人、官至礼部员外郎、资政殿学士的范成大的“上元纪吴中节物俳谐体三十二韵”诗的比较,认为该诗歌中的“轻薄行歌过,颠狂社舞呈。村田蓑笠野,街市管弦清”以及诗中范氏注释“民间鼓乐谓之社火,不可悉记,大抵以滑稽取笑”等可以为判断这幅画提供依据,指出“村田蓑笠野”即“村田乐”,“滑稽取笑”是社火活动的总体艺术效果,与这幅画风格吻合,因此这幅画表现的内容是社火舞队。[7]

以上这些观点基本上已经成为一种共识,目前学术界多认为《大傩图》名不副实,所题《大傩图》名称系一种误解。

三、“傩”之名实新识

孙景琛先生说：“要弄清它（指大傩图——笔者注）描绘的是否为‘大傩’，先要了解‘大傩’的内容和形式。”这一观点非常正确。我们也看看“傩”及“大傩”究竟所为何物。

（一）甲骨文中已有“傩”的身影

傩，在我国有着极为悠久的历史，究竟起于何时，难以确证，但在甲骨文中，已经可以见到相关的记载：



图4 甲骨文“方相辞”[8]

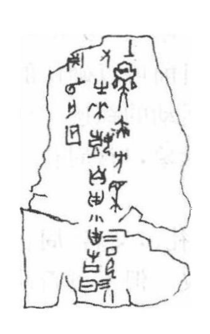


图5 “方相辞”摹本[9]

这片甲骨共有三条卜辞，右边的摹本片段被称为“方相辞”。萧兵先生把这段卜辞释读为：

癸巳卜，争贞：旬亡𡆥（祸）？四日丙（申），允有来嬉（艰），自西？甾告曰……𢦏（灾?）魌夹、方相！四邑。十三月。

并进一步解释大意是：

癸巳日卜筮，争氏贞问道：这一旬里没有祸殃？丙申日，或有灾难从西方来？甾氏呼告说……有灾祸，派戴魌头的

> 夹氏率领方相氏去四邑殴逐！十三月。
>
> 其年有闰，故云‘十三月’。这正是‘季冬’举行全国性盛大殴傩仪式的时候。[10]

尽管学界存在一些不同的理解，但对魌这个字的释读大体上是一致的。显而易见，作为一个象形字，魌描绘的是头戴面具的人物形象，与《周礼》中所描写的头戴面具、黄金四目的方相氏形象可以吻合。因而把这个字的形象和这条卜辞内容作为傩在殷代已有存在的证据是可以采信的。

（二）先秦古傩是“驱邪逐疫”和“祈求丰收”的“双主题”变奏

1.《周礼·夏官·方相氏》所提供的基本信息

从目前可以确认的最早的中国古代文字甲骨文开始，就可以发现傩活动的踪迹。许多学者认为甲骨文中的魌(魌)字摹绘的是方相氏形象，与《周礼》所描写的头戴面具、黄金四目的方相氏形象吻合。

《周礼》，又名《周官》，成书时间有西周说、战国说、汉初说等，尚有争议。但不可否认，《周礼》在一定程度上保留了周代制度，是研究周代礼乐制度和官职执掌的重要文献。《周礼·夏官·方相氏》的记载是能够提供较多傩文化信息的早期文献：

> 方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫。大丧，先柩。及墓，入圹，以戈击四隅，驱方良。[11]

这里寥寥数语，为我们了解古代傩仪式情况提供了很多宝贵的信息。为了清晰地看到其中傩的信息，列表如下：

表 1 《周礼·夏官·方相氏》所记载的傩活动信息分析

仪式形式	1. 戴面具:黄金四目;2. 装扮:蒙熊皮、玄衣朱裳;3. 武装:执戈扬盾。
施行人员	1. 主:方相氏(夏官所属的下级军官);2. 从:百隶。
使用场合	时傩;大丧。
仪式目的	索室驱疫;驱方良。
活动时间	按时奉节(时傩);不定期(大丧)。

与历代文献以及目前全国各地存活的傩的情况加以对照,不难发现,《周礼》中所记载的傩的活动信息,已经包括了历代傩活动的核心信息,尽管目前全国各地以及历代傩有各种表现形态,但其一脉相承的核心基因仍是可以清晰辨认的。

2.《吕氏春秋》和《礼记》所提供的信息

《吕氏春秋》成书于秦代,是杂家学说的代表性著作。《礼记》是为秦汉之前各种礼仪论著的合编,一般认为是孔门学者所辑,是研究儒家礼乐思想的重要文献。

在《吕氏春秋·季春纪/仲秋纪/季冬纪》和《礼记·月令》里,记载着可以与《周礼·夏官·方相氏》互相补充的信息:[12]

> 季春之月……命国难,九门磔攘,以毕春气。
> 仲秋之月……天子乃难,御佐疾,以通秋气。
> 季冬之月……命有司大难,旁磔,出土牛,以送寒气。

列表分析如下:

表 2 《吕氏春秋》、《礼记·月令》所记载的傩活动信息分析

仪式类型	仪式时间	仪式内容	仪式目的
国难	季春	九门磔攘	毕春气
天子难	仲秋	御佐疾	通秋气
大难	季冬	旁磔，出土牛	送寒气

从这里提供的信息来看，傩礼一年三次，固定在每年的季春、仲秋和季冬举行，仪式的目的则主要是和季节转换相关的送气、迎气，祈求风调雨顺、季节正常转换的意义凸现，这和农业生产的季节性有着密切的关系。

古代中国主要是以农业立国的，如果季节错乱，当热不热，当冷不冷，必然会造成寒暑失调、旱涝灾起，从而导致作物无实、疾疫盛行的严重后果。这种气候错乱情况，在今天同样是可以见到的，如倒春寒、秋老虎等等，都会带来一些不良的影响，严重的时候就会带来许多可怕的后果。只不过，在古人的认识中，按时举行傩仪，就可以"毕春气"、"通秋气"、"送寒气"，促使季节的正常运行。由此这可以看出，在傩文化中除了驱鬼逐疫之外，还有另一个祈求节气正常，也就是希望农业丰收、人畜健康的重要主题。

这样，综合《周礼》、《吕氏春秋》、《礼记》等文献来看，秦以前的古傩有两个基本主题，一是驱邪逐疫，二是祈求风调雨顺、期盼丰收，古傩就是"驱邪逐疫"和"祈求丰收"的"双主题"变奏。发展到后来，以至当代，很多地方傩祭与社祭融合，傩、社不分，实在是有着极为深刻的历史原因的。

（三）汉至宋宫廷傩的变迁与衰亡历程考察

汉代至宋代，宫廷傩逐步发展。从表象上，看是声威不断壮大，但实质的变化突出表现为从娱神到娱人的极端发展，神圣氛围逐步淡化，世俗娱乐成分逐步增加，最终导致宫廷及官府傩的彻底

消亡。

汉代傩仪情况在《后汉书》中有较为详细的记载：

> 先腊一日大傩，谓之逐疫。其仪：选中黄门子弟年十岁以上，十二以下，百二十人为侲子。皆赤帻皂制，执大鼗。方相氏黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾。十二兽有衣毛角。中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中……执事皆赤帻陛卫。乘舆御前殿。黄门令奏曰："侲子备，请逐疫"。于是中黄门倡，侲子和，曰："甲作食凶，胇胃食虎，雄伯食魅，腾简食不祥，揽诸食咎，伯奇食梦，强梁、祖明共食磔死寄生，委随食观，错断食巨，穷奇、腾根共食蛊。凡使十二神追恶凶，赫女躯，拉女干，节解女肉，抽女肺肠。女不急去，后者为粮"。因作方相与十二兽舞，欢呼周遍，前后省三过，持炬火送疫出端门。门外驺骑，传炬出宫司马阙门。门外五营骑士传火弃雒水中[13]。

这是对汉代宫廷傩的记述。一百二十人的大合唱再加上五营骑士、文武百官的助阵，声势非常浩大。所以汉代张衡《东京赋》有"卒岁大傩，殴除群厉，方相秉钺，巫觋操茢，侲子万童，丹首玄制"的形象描写，可以与这条资料互相印证。

在这盛大的舞场面中，非常引人注目的是120个年龄在十二岁以下的儿童"侲子"，他们手执鼗鼓、在中黄门的带领下齐唱"十二兽吃鬼歌"。这里出现的"十二兽吃鬼歌"是首次见于正式记载的早期傩歌，唱傩歌此后一直延续了好几个朝代。

这里负责歌唱的"侲子"系由黄门子弟担当的。古人认为儿童元阳未泄，具有强大的驱鬼效力，"侲子"在历代傩活动中均担当了重要的角色。并且在今天许多地方民间风俗中仍然存在，比如贵池荡里姚等村的"童子舞伞"是开场的第一个节目，位置非常重要；

在贵池缟溪曹村，用儿童参加傩仪活动的习俗保留至今。

从《后汉书》的记载来看，虽说傩活动仍很严肃，但一百二十人的大合唱无疑为傩活动增加了不少的娱乐色彩。

南北朝时期，傩的规模进一步壮大：

> 齐制，季冬晦，选乐人子弟十岁以上，十二以下为伥子，合二百四十人。一百二十人，赤帻，皂褠衣，执鼗。一百二十人，赤布袴褶，执鞞角。方相氏黄金四目，熊皮蒙首，玄衣朱裳，执戈扬盾。又作穷奇、祖明之类，凡十二兽，皆有毛角。鼓吹令率之，中黄门行之，冗从仆射将之，以逐恶鬼于禁中。其日戊夜三唱，开诸里门，傩者各集，被服器仗以待事。戊夜四唱，开诸城门，二卫皆严。上水一刻，皇帝常服，即御座，王公执事官第一品已下、从六品已上，陪列预观。傩者鼓噪，入殿西门，遍于禁内。分出二上合，作方相与十二兽舞戏，喧呼，周遍前后，鼓噪出殿南门，分为六道，出于郭外。[14]

这里反映的是南北朝时期齐的傩仪情况，与汉代相比，最为重要变化是参与人员身份的变化，伥子由中黄门子弟变成“乐人子弟”，人数增加为 240 人，具体负责的领导人由黄门令改为鼓吹令。这样，傩活动的音乐以及娱乐的属性进一步得到加强。

隋代的情况又发生了较大的变化。据《隋书·礼仪》记载，隋代傩仪“选伥子如后齐”，仍由乐人子弟担任，变化是明确规定用乐工二十二人，一人担任方相氏，一人担任唱师，其余二十人分别演奏乐器鼓和角：

> 隋制，季春晦，傩，磔牲于宫门及城四门，以禳阴气。秋分前一日，禳阳气。季冬傍磔、大傩亦如之。其牲，每门各用羝羊及雄鸡一。选伥子，如后齐。冬八队，二时傩则四队。问事

十二人，赤帻褠衣，执皮鞭。工人二十二人：其一人方相氏，黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳；其一人为唱师，着皮衣，执棒；鼓、角各十。[15]

傩活动中最为重要的角色“方相氏”已由周代行伍出身的军官演变成了乐工，这是一个非常重要的变化，娱乐成分进一步增加，傩的功能也在悄然发生着变化。

另外，值得注意的是，这里提到的“八队”、“四队”可能就是后来“队戏”的滥觞。特别是这里提及的“唱师”，在二十二位乐工中与扮演方相氏者并行列出，地位重要。这种唱师在今天各地的傩活动都有遗存，很多地方傩戏演出中都有精通演唱、负责为场上演员帮腔提词的“戏师”。

至唐代，侲子的年龄规定为十二至十六岁，较之前代的十至十二岁年龄稍大。唱师则明确记载“着假面”：

大傩之礼，前一日所司奏闻，选人年十二以上十六以下为侲子，着假面，衣赤布袴褶，二十四人为一队，六人作一行，执事者十二人，着赤帻褠衣，执鞭。工人二十二人，其一人方相氏，着假面，黄金四目，蒙熊皮，玄衣朱裳，右执戈，左执盾，其一人为唱师，着假面，皮衣，执捧，鼓角各十，合为一队……唱率唱，侲子和，曰：甲作食凶，胇胃食疫……[16]

除了唱师、侲子等歌唱人员外，又出现了“唱率”一职。在同一条资料中，“唱师”与“唱率”并举，“唱率”当是和“唱师”不同的角色，相当于汉代领唱傩歌的“黄门”，是“十二兽吃鬼歌”的领唱人员。

北宋时期，由于当时民间世俗艺术飞速发展的巨大影响和强力渗透，傩仪式内容发生了重大的变化，出现了前所未有的新局

面。据《东京梦华录》记载：

至除日，禁中呈大傩仪，并用皇城亲事官，诸班直戴假面，绣画色衣，执金枪龙旗。教坊使孟景初身品魁伟，贯全副金镀铜甲，装将军。用镇殿将军二人，亦介胄装门神。教坊南河炭，丑恶魁肥，装判官。又装钟馗、小妹、土地、灶神之类，共千余人。自禁中驱祟，出南薰门外转龙弯，谓之埋祟而罢。是夜，禁中爆竹山呼，声闻于外，士庶之家围炉团坐，达旦不寐，谓之守岁。[17]

这是北宋后期东京汴梁举行傩礼的情况。值得注意的是，这里没有了方相氏，没有了侲子，汉、唐以来一直沿用的“十二兽吃鬼歌”也不见了踪迹。而代之以教坊人员“装将军”、“装门神”、“装判官”、“装钟馗、小妹、土地、灶神之类”的乐舞表演，娱乐已占据主要成分。

南宋吴自牧《梦粱录》卷六“除夜”条有关于南宋初期宫廷傩仪式活动情况的记载：

禁中除夜呈大驱傩仪，并系皇城司诸班直，戴假面，著绣画杂色衣装，手执金枪、银戟、画木刀剑、无色龙凤、五色旗帜。以教乐所伶工装将军、符使、判官、钟馗、六丁、六甲、神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户神尉等神，自禁中动鼓吹，驱祟出东华门外，转龙池湾，谓之埋祟而散。

这里，和《东京梦华录》所记载的情况大致相同，内容略有变化，如增加“五方鬼使”，最后的仪式地点由南薰门改为东华门等。

治傩史多年的钱茀先生认为，傩礼在宋代有过两次大的变化，从北宋初年基本因袭唐代旧制，到北宋后期如《东京梦华录》所载，

为第一次大的变化;从南宋初年基本沿用北宋末年形式,到南宋中后期如周密《乾淳岁时记》所载的大大简化了的"女童驱傩,装六丁、六甲、六神之类",此为二变。至于发生变化的原因,第一次是北宋文化繁荣、市民艺术、世俗艺术高度发展和强力渗透的结果,第二次则是因为南宋自高宗绍兴三十一年宫廷裁撤了教坊,宫中教坊艺人不敷使用,难以再现此前的盛大规模[18]。

此说甚是。同时,笔者还认为,大傩在北宋后期、南宋初期发展到了鼎盛、极端,成为了包罗万象的节日狂欢。发展到这种地步,就无怪乎朱熹说"傩虽古礼而近于戏"(朱熹《论语集注》卷五"乡人傩,朝服而立于阼阶"注解)了。事实上,这一时期宫廷大傩仪登峰造极的发展为它最终被排除出国家礼典、进而消亡埋下了伏笔。诚如清乾隆官修《钦定续通志·礼略·时傩》所说:"观《东京梦华录》所言,大抵杂以委巷鄙俚之说,盖唐时犹为国家之典礼,至宋则直以戏视之,而古意益微矣。"[19]

傩礼在宋代以后的元、明、清官方礼制中就不见了踪影,笔者认为傩在宋代发展到极为壮观的达千余人的世俗表演之后,走向极端,反而使大傩失去应有的功能,被朱熹批评为"傩虽古礼而近于戏",从而遭宫廷礼制的无情淘汰。

虽然,后世也有许多关于傩活动的记载,但南宋以后傩礼就再也没有出现在国家的正式礼制之中了。清乾隆元年,来保、陈世倌等一批大臣奉勅编纂、历二十一年告成的《大清通礼》说:"臣等谨按:杜典军礼之末有傩一条,虽索室驱疫,本周官旧制,而近代皆不行之。今考大清会典,亦未载时傩之制,谨从删去。"[20]乾隆元年所说的"近代皆不行之",可以为元明清没有宫廷傩礼提供有力证明。

宫廷傩、大傩由古代一路走来,经周、秦、汉、唐,至宋发展到极盛的顶峰,由于自我否定而彻底退出历史舞台。物极必反、盛极必衰,傩的发展历程也验证了这条颠扑不破的真理。

如今，“大傩”、“宫廷傩”早已消失在历史的长河之中，只有民间的“乡人傩”还顽强地存活在一些僻壤之中，也多是融合了多种民俗文艺的综合艺术载体。

结　语

通过上文梳理，我们不难看出，“傩”自从产生以来就始终处在一个流变的动态过程之中，从来也没有静止过。因而，“傩”是一个不断变化的概念，我们应该用发展的眼光看待它，而不宜作静止的理解。

具体到宋代，自北宋后期到南宋初期，傩发展到了一个极为辉煌的历史阶段，在这个阶段中，傩成为了一种具有很强包容力的民间歌舞总汇，多种民间表演艺术融为一炉，热闹、繁荣之中出现了明显的世俗化、娱乐化局面。

因此，我们不能从《大傩图》所表现的内容是“村田乐”（或社火）来否定它是属于“大傩”活动的组成部分。这个道理很简单，因为宋代的傩活动本来就是如此！

我们还可以从当下全国各地民间遗存的傩作旁证。现在仍有傩事活动的省份有安徽、江西、贵州、四川、湖南、云南、广西、河北、山西、江苏等，并且各不相同，可以说是异彩纷呈。但无一例外，它们都在傩“驱邪逐疫”的核心文化因子之外复合了很多艺术内容。比如，在安徽有傩戏《孟姜女》、《刘文龙》等，还有舞伞、舞回回（或称胡饮酒）、打赤鸟等多种乐舞融入傩戏之中，形成从核心到边缘、从深层到浅表各种层次的文化积淀。

如果我们看到如今各地傩活动中的舞蹈《胡饮酒》、戏曲《孟姜女》等都可以和驱鬼逐疫的砍、杀活动并存，就很容易理解了。只不过，有些活动是傩的核心，有些则是傩的外围，有些主要功能是娱神，有些主要功能是娱人，地位和功能有所不同罢了。

众所周知，宋代俗乐繁盛，勾栏、瓦舍中的市民俗乐蓬勃发展，

一些不入勾栏、瓦肆的路歧也遍地开花。唱赚、鼓子词、陶真、崖词、社火、村田乐、打野呵等多种民俗乐舞争奇斗艳，各展风采。毫无疑问，这些新鲜的、充满活力的乐舞样式一定会对宫廷音乐产生影响，会被那些惯于“与民同乐”的统治者吸纳、共享，也一定会给一同观看演出的宫廷画师以巨大的视觉冲击。笔者认为，“周密不苟”（鲁迅语）的南宋宫廷画家一定是被大傩活动中的“村田乐”场面所打动，选取其中一个妙趣横生的场景，让其凝固在了他的妙笔之下，从而为我们留下了这幅不朽的画作。至于名称《大傩图》，这可以看作是总称，更准确、更细致的称谓也许可拟为《大傩中的村田乐》。至于为什么傩仪式之中存在着社火中的歌舞“村田乐”，我们从前文分析中可以看出，傩仪式中混合社祭内容，自古就有，不足为奇。

此外，《大傩图》中还有一个细节应该引起注意，即图中11号人物持于手中的两端蒙皮的细腰小鼓。这种两端可以击奏的细腰小鼓，可以看作是鼗鼓的一种变体。这个细节不仅和《荆楚岁时记》所记载的“十二月八日为腊日，谚语‘腊鼓鸣，春草生。’村人并击细腰鼓，戴胡头，乃作金刚力士，以逐疫”[21]的情景相似，还和《后汉书》、《隋书》等记载的东汉、南北朝、隋等古代傩仪式乐舞中侲子执鼗唱傩歌的文化意蕴一脉相承。我们由此亦可看出这幅画所具有的些许傩意。

---

[1] 孔晨：《宋人〈大傩图〉所行之事并非大傩》，载《祭礼·傩俗与民间戏剧》，北京：中国戏剧出版社，1999年，第1页。

[2] 廖奔：《宋元戏曲文物与民俗》，北京：文化艺术出版社，1989年，第172页。

[3] 孔晨：《宋人〈大傩图〉所行之事并非大傩》，载《祭礼·傩俗与民间戏剧》，北京：中国戏剧出版社，1999年，第2页。

[4] 同注3。

[5] 孙景琛:《〈大傩图〉名实辨》,《文物》,1982 年 3 期,第 70－74 页。
[6] 廖奔:《宋元戏曲文物与民俗》,北京:文化艺术出版社,1989 年,第 173 页。
[7] 孔晨:《宋人〈大傩图〉所行之事并非大傩》,载《祭礼·傩俗与民间戏剧》,北京:中国戏剧出版社,1999 年,第 2 页。
[8] 郭沫若:《卜辞通纂》. 郭沫若全集 2. 北京:科学出版社,1983 年,第 115 页。
[9] 钱茀:《傩俗史》. 上海:上海文艺出版社、南宁:广西民族出版社,2000 年,第 19 页。
[10] 萧兵:《傩蜡之风——长江流域宗教戏剧文化》. 南京:江苏人民出版社,1992 年,第 110 页。
[11]《周礼·夏官·方相氏》//[清]阮元校刻. 十三经注疏. 北京:中华书局,1980 年,第 851 页。
[12] 三条资料分别见[秦]吕不韦,等.《吕氏春秋》. 张双棣,等.《吕氏春秋译注》. 长春:吉林文史出版社,1993 年出版,第 61,205,314 页。另,《礼记》中的文字基本相同。见[清]朱彬.《礼记训纂》. 北京:中华书局,1996 年,第 238,263,283 页。磔:割裂牺牲来祭神。攘:除去邪恶的祭祀(《吕氏春秋译注》第 64 页注),御,止。佐疾,指疫疠(《吕氏春秋译注》第 207 页注)。
[13] [晋]司马彪,[南朝宋]范晔:《后汉书·礼仪志》. 北京:中华书局,1965 年,第 3127－3128 页。
[14] [唐]长孙无忌等:《隋书·礼仪志》. 北京:中华书局,1973 年,第 168－169 页。
[15] 同注 14,第 169 页。
[16] [唐]萧嵩等:《大唐开元礼·军礼》(卷九十)//四库全书. 第 646 册. 上海:上海古籍出版社,1987 年,第 532 页。
[17] [宋]孟元老.《东京梦华录·卷十》. 伊永文.《东京梦华录笺注》. 北京:中华书局,2006 年,第 958 页。
[18] 参阅钱茀:《傩俗史》,上海文艺出版社、广西民族出版社,2000 年 10 月,第 50、51 页。

[19] 杨启孝:《中国傩戏傩文化资料汇编》,台北,财团法人施合郑民俗文化基金会,1993 年 12 月,第 126 页。
[20] [清]皇朝通典·礼·军二(卷五十九)//四库全书. 第 643 册. 上海:上海古籍出版社,1987 年,第 269 页。
[21] 杨启孝:《中国傩戏傩文化资料汇编》,台北,财团法人施合郑民俗文化基金会,1993 年 12 月,第 87 页。

原载《中国音乐学》2011 年第 1 期

第三章　教育·教学

Ⅰ. 节奏听写、模唱的心理分析与训练

视唱练耳是学习音乐的重要基础课程，也是从事音乐活动的基本技能之一。节奏与音准是视唱练耳必须解决的两个基本问题、核心问题。其中，节奏的听写与模唱，是无法回避的难点之一。旋律之中必然包含节奏因素，节奏还可以脱离旋律单独出现，甚至是超越音乐而广泛存在。瑞士的达尔克罗兹、德国的奥尔夫等世界著名的音乐教育体系，都非常重视节奏训练，都是从节奏训练入手，从而打开通往音乐圣殿的大门的。

节奏听写与模唱是常见的节奏训练和考试方式。在训练或考试过程中，我们常常可以见到学生面对一串连绵不断地节奏敲击声，非常慌乱，甚至束手无策；前几小节还没有记住，后边的已经打出来了，顾了后头的，前边的又忘掉了，真是顾此失彼，狼狈不堪。学生已经做出了很大的努力，教师不应再去责备他们，但是如果不能尽快解决这个问题，久而久之，学生不仅得不到提高，反而会患上“节奏恐惧症”，产生畏惧心理，一听到连绵不断的节奏敲击，思维马上“短路”，脑子里一片空白，不知所措。

为了较好地解决这一难题，笔者在教学实践中曾作过不少摸

索和尝试。现从节奏听写、模唱的心理机制和训练对策两个方面进行一点粗浅的探讨。

一

在节奏听写、模唱过程中，感知、思维、记忆和表达具有重要意义。感知是接受信息的基础，思维是对信息的进一步加工和整合，记忆是整个过程的核心与关键，表达（口头或书面）是目的和结果。

感知 感知是感觉和知觉的总称，属于认识过程的感性阶段，是各种心理活动的基础。在节奏听写与模唱过程中，声音作用于听觉器官，感觉即产生，感觉信息通过器官传到大脑，知觉也就随之产生。影响感知的因素有很多，主要有知识经验、注意程度和思维定势等。①知识经验对人的感受性、知觉的准确度有重大的影响，有经验的染坊老师傅可以区分出 40 多种深浅不同的黑色，而普通人是感受不到它们之间的细微差别的。就节奏听写与模唱而言，知识经验就是对各种节奏型的熟悉程度和区别能力，它将决定节奏感受能力和感受结果的准确性。②注意是心理活动对事物的集中与指向，在感知过程中，始终离不开注意。没有注意的参与无法进行节奏的听写或模唱，但要善于调节注意的紧张度，过度紧张易于疲劳，这和漫不经心一样有害。③一个人往往以他正在感知的某种准备状态来反映知觉对象，把听到的内容变成了他要听的东西，把看到的对象变成想看的样子，这就是思维定势的影响。在音乐活动中定势的影响是很大的，由于音乐是流动的，具有较大的“惯性”，当连续出现的某种节奏型、音型、句式突然发生变化时，往往容易出错。在节奏听记、模唱中要想尽可能减少定势的影响，必须提高对各种节奏的区分度和感受性。

思维 感知所反映的是事物的个别属性，属于感性认识，思维反映的是事物的本质属性和内在规律，属于理性认识。在节奏听写和模唱过程中，思维就是大脑对所感知的节奏信息进一步加工

处理，探索节奏联系、节奏特征和节奏规律，进一步明确“这是什么”的过程。节奏听写与模唱因表达的方式不同，其过程之中的思维活动也有所不同。听写要用笔写出来，必须彻底弄清楚“这是什么”的问题；模唱是口头表达，可以允许对“这是什么”的问题作一定的模糊处理。相比较之下，听写过程有更多的理性成分，模唱过程则感性成分较多一些。不过，若能有多一点的思维参与，活动效果无疑会更好。

记忆　依据记忆保持时间的长短，记忆可以分为瞬时记忆(1－2秒)、短时记忆(一分钟左右)、长时记忆。节奏听写与模唱的记忆属于短时记忆。短时记忆的特点是容量有限，易受干扰、保持时间较短。心理实验研究表明，短时记忆的容量大约是7±2，例如呈现一列毫无联系的字符，看一遍后大约只能想起5－9个。但是如果是有意义或联系的内容，就能够回忆起更多的东西。所以，短时记忆的容量是指“组块”或单位，而不是绝对的数量。在进行节奏听写和模唱时，如果一个音一个音地记忆，将很难进行，例如：

(安徽师范大学音乐教育系1993年练耳考试听写试题)和

(武汉音乐学院练耳模唱试题)音符数都达到20个，远远超过短时记忆的容量范围，如果不掌握一定的记忆方法和技巧，出现顾此失彼现象在所难免。学生在长期得不到提高的情况下情绪最易烦躁，或者产生“我真笨”、“我不行”、“干脆放弃算了”、“这一题要失很多分”等纷乱的思绪，而短时记忆的特点之一是最易受到干扰，在此种焦虑心情的影响下，只会越记越差，越差越着急，导致恶性循环。

表达　节奏听写和模唱的最后一个环节是表达。无论是听写还是模唱，最后都要通过符合要求的方式表达出来。表达错误将导致前功尽弃，此种情况最令人惋惜。听写要求用书面表达，不仅要听得准，还要写得对，并且要有快捷的书写速度；模唱用口头表达，不需书写，但要全凭大脑记忆，对记忆有更高的要求。两种方式考查能力方向大致相同，又各有侧重。模唱方式的优点是现场性较强，被试者的乐感优劣一目了然，缺点是需要一个一个考查，所需时间较多，评分标准也难以客观公正；笔试方式优点是便于组织统一考试，评分易于操作，并能比较客观合理，缺点是现场感稍差，虽然考查结果公正客观，但不一定能够准确反映考生的乐感状况。两者可谓各有优劣，这也是两者都被大量使用的客观原因。

根据以上分析，节奏听写与模唱有着十分复杂的心理和生理活动，研究它的规律和特点，可以为我们的学习与训练提供科学的依据，从而提高学习效率，少走弯路。

二

人的节奏感有好有差。有人在节奏训练中表现非常优秀，节奏潜能较易开发；有的人表现较差，提高较慢。节奏感究竟是先天生成的，还是后天训练的？我认为一方面先天遗传是基础，另一方面要靠训练与学习，特别是精确、细致的节奏感受能力，只有靠后天的学习与训练才能获得，反过来，节奏感较差的人，通过系统科学的训练与学习，也能获得很大的提高。

1. 循序渐进，由浅入深，注意量的积累

在学生具备较强的能力之前，进行难度较大的训练是有害的，那样会加剧学生的焦虑心理，产生急躁情绪，失去信心。只有根据学生现有水平，由浅入深，循序渐进。从节奏的长度上来讲，可以由短而长，从四小节到五小节、六小节、八小节等；从节奏类型来讲，可以由少到多，由易到难，由一、二种节奏混合，到三四种节奏

混合，逐渐到多种节奏混合，由四分音符到八分音符，由附点音符到切分音，然后到各种音型混合；教师从提示较多，到提示较少，到不予提示等等。这样，在学生基本能够完成的前提下，不断提出新的课题，才能使学生逐步得以提高。

2. 善于总结，科学归纳，促进质的飞跃

在量的积累到了一定的程度之后，教师要善于归纳、总结，把所学的东西纳入一个科学的体系，使新旧知识之间互相联系，形成一个有机整体。

基于对节奏听写、模唱过程的分析，我认为提高听辨能力、记忆能力和书写速度是提高学生水平的关键。敏锐的听辨，较强的记忆和快捷的书写，是完成任务的保证。

为了实现上述目标，我们设计了一个节奏编码和赋名表。

基本节奏	基本编码	派生节奏	派生编码
♩	1		
♫	2	♫.;♪.♬	2. ;. 2
♩♫ (三个八分音符)	3	♬;♬;♬	′3;3′;$\not{3}$
♬♬ (四个十六分音符)	4	♬;♬	4^{1};4^{3}
♩.♪	a	♩. ♬	a′
♪♩.	b	♬ ♩.	b′
♪♩♪	c	♬♩♪;♪♩♬;♬♩♬	′c;c′;′c′

说明：

① 表中共编常见节奏型七类十九种，其中相当于四分音符时值的十一种，相当于二分音符时值的八种。

② 基本节奏与派生节奏用相同字符附加不同标记表示，不仅减少了编码的数量，便于记忆与使用，而且突出了各种节奏的内在联系和本质区别，便于比较掌握。

③ 在书写“♬♬”或“XXXX”时，需要十笔，书写“♪♫”时需八笔，而编码“4”、“′3”则只需两笔，极大地提高了书写速度，节省书写时间。用代码书写，能够听出而来不及写下来的矛盾可以彻底解决。

④ 在记忆“♬♬”或“♩. ♬”时，有多个信息需要记忆，而记“4”或“a′”等编码时，只需记一个信息，“组快”单位增大，从而增加短时记忆的容量，能够较准确、快速地记住较长的节奏条目。

⑤ 每一种编码赋一种相应读法，比如“2.”读作“二点”，“.2”读作“点二”。“′3”读作“撇三”，“3′”读作“三撇”，“$”读作“切”等等。赋予读音之后，使记忆因为被赋予一定的形象有所依托而变得更加容易。

在实际数学过程中，有计划有步骤地将表格内容教给学生，采用编码与节奏原型互译，给原型读编码，给编码读节奏，用编码自编节奏练习等方法，使学生尽快掌握并灵活使用编码。

在刚开始使用这种方法时，学生由于不熟练，新的思维习惯尚未建立，可能会出现某种倒退现象，但一经熟练掌握之后，就会出现非常好的效果。例如：

♩ ♩ | ♪♫ ♪♫ | ♪♫ ♩ | ♬♬ ♬♬ | ♬♬ ♬♬ | ♩. ♬ | ♪♩. ‖

这样的听写，只听一遍即可随着节奏的进行写出“1 1 ′3 ′3 3′ 1 4 4 4 4 a′ b”，这样一串符号，然后稍加整理即可，这在未使用编码之

前是难以做到的。

需要说明的是，使用编码也只是一种手段，而绝非目的。事实上，学生使用一段时间后，能力提高，就会自动扬弃编码，不再拘泥于形式，编码与节奏原型写什么方便，就写什么。从这个意义上讲，用是为了不用。

当然，这种编码方法是不可能穷尽所有千变万化的复杂节奏的，那不可能，也没有必要。但是，这个训练思路是扩大记忆单位、缩短书写时间，赋予无意义的节奏以一定的意义，不是一个音一个音地识别、记忆，也不是一笔一笔地书写，而是以几个音、一拍、一小节的组合形式去识别、记忆、书写。无疑，这将使你的节奏听写、模唱水平产生一个质的飞跃，一个由字到词、到句的飞跃。

原载《交响》1998 年第 3 期

Ⅱ. 除了技术还有什么

——视唱练耳文化属性谈

视唱练耳学习具有极强的技术性特点，因而，它的技术因素受到高度的重视。也正是这个原因，造成了对视唱练耳教学其他属性的严重忽视。笔者认为，视唱练耳绝不仅仅只是技术问题，它所给予学生的也绝不仅仅是单纯的视唱乐谱和听记音乐的能力，而是有着十分丰富的文化内涵。视唱练耳学习的实质是对音乐的基本语汇、语法、乐感、音色、审美观念等一系列文化属性的习得，是学习者逐步理解、领悟、掌握一套音乐的基本法则的过程。

一、视唱练耳学习过程是声音概念的确立过程

众所周知，视唱练耳学习是从唱准音符开始的，最基础的工作就是建立音高、节奏概念。哲学研究表明，概念是人类对事物本质的概括性认识，人类认识自然、社会的成果都是通过形成各种概念来加以总结和概括的。一个音就是一个“概念”，其中包含着音律体系和节奏体系的基本信息，律高、长短都凝聚在一个音符之中。因而，视唱练耳的学习过程就是声音概念的确立过程。

音乐的概念是由文化来界定的，是不能离开文化语境而单独

存在的。世界上不同民族的音乐概念是多种多样的。以音高体系来说，律制就存在广泛使用的十二平均律、五度相生律、纯律，以及印度的二十二律、印度尼西亚的七平均律，和其他各种不平均律等等多种情况。表示音高的唱名概念也有多种，如欧洲有哆(Do)、来(Re)、咪(Mi)、发(Fa)、嗦(Sol)、啦(La)、西(Si)等，印度有萨(Sa)、利(Re)、嘎(Ga)、玛(Ma)、帕(Pa)、达(Dha)、尼(Ni)等，中国有上、尺、工、凡、六、五、乙等，它们都是和一定的律制体系相联系的不同概念。

这些音乐概念的存在都不是孤立的，都是和它们的文化语境有着千丝万缕的密切关联的。

一方面，文化是音乐概念存在的土壤，另一方面，音乐概念一经形成、确立，又对音乐的其他方面产生巨大的影响。当代音乐人类学理论认为音乐的"概念、行为、声音"三者是互相作用的文化有机体，美国民族音乐学家梅里亚姆在解释他的"概念、行为、声音"三角模式时指出"声音"依赖于"行为"，"行为"依赖于"概念"，最终起决定作用的是"概念"。他说："使声音得以产生的这个层面是行为……行为本身又依赖于第一个层面，即有关音乐的观念(概念cognition)层面。为了行动于音乐系统，个人必须首先认识到什么样的行为可以产生所要求的声音。这一点不仅关系到身体的、社会的和语言的行为，而且也关系到音乐是什么和应该是什么这类概念。这类概念所涉及到的问题，如乐音和噪音的区分、构成音乐的素材、个人音乐能力的来源、适当的规模和歌唱组的形式等等。没有关于音乐的概念，行为就不会发生；没有行为，音乐声音就不会产生。正是在这一层面上，包含着有关音乐的价值，并且严格地讲，这些价值通过该层面系统的过滤而作用于最终的产品"[1]。这是对音乐声音、音乐行为产生原理十分精辟的分析。试想，尽管意识有时是清晰的，有时是模糊的，但是，哪一种音乐产品不是在人的意识作用之下的产物呢？哪一种音乐产品又能够脱离人的意识

而存在呢？显而易见，脱离人的意识的音乐作品是不可能存在的。这就是音乐概念所起到的巨大作用。它是隐性的，却是无处不在的。

视唱练耳教学，就是培养音乐概念的过程。可以说，当你第一次唱出一个音阶的时候，你所接触到的那个音乐体系的音乐概念就开始在你的音乐世界里萌芽；当你能够准确、流利、近于下意识即可演唱某种类型的音乐时，它的“音乐”概念已经渗透在了你血液之中、心灵深处，成为你欣赏、评价、表演音乐的内置的指令性操作系统。

二、视唱练耳学习过程是音乐表达方式的适应过程

一种音乐有一种音乐的表达方式，视唱练耳学习过程是音乐表达方式的适应过程。

具体说来，音乐表达可以分为书面和口头两种。书面的表达形式就是借助一定谱式的表达，欧洲的五线谱、简谱、吉他六线谱，中国的律吕谱、工尺谱、古琴减字谱、管色谱、锣鼓经谱，日本传统音乐中流传的指位谱，等等，都是音乐书面的表达形式。口头的表达就是演唱方式、方法，包括发声、共鸣、润腔的各种规范。

视唱，就是通过大量地研读音乐的书面表达方式（即乐谱），形成快速、准确、合乎规范地解读音乐的书面表达形式能力的学习。举个例子来说，中国传统音乐中的工尺谱，对今天音乐学院大多数学生来说如同天书，无法解读，然而，在河北农村的笙管乐“音乐会”艺人那里，他们通过大量的“韵谱”（相当于我们的视唱），早已熟练掌握了工尺谱的表达方式，不仅能唱出谱面上写着的“谱字”，还能有滋有味地唱出没有写出来的音符，此即“啊口”。笔者还亲眼见到西安鼓乐的艺人韵唱工尺谱，他们所熟悉、所掌握、得心应手的谱式也是工尺谱。

练耳，就是通过大量的听辨，形成掌握音乐的口头表达形式能

力的学习。举例来说，我国现有视唱练耳体系训练出来的学生对听欧洲大小调音乐比较习惯，而对中国作品的听辨能力有很大的欠缺，尤其是听、唱中国传统音乐，学生面对中国的戏曲、曲艺唱段的曲谱无所适从，黄翔鹏先生曾说："对西方曲调的掌握已达较高水平，并能克服较大难度的学生，反而在程度较浅、难度不高的中国曲调上发生记谱或听写的错误。原因是因为不甚习惯于五声为核心的旋法和大跳的音程，导致调性的错误判断。"[2] 其根本原因就是我们在视唱练耳教学中所使用的教材是以欧洲大小调体系为基础编写的，是学生对该体系已经适应的结果。

视唱练耳就是从视觉、听觉两个角度，从书面、口头两个方面，系统学习、适应音乐表达方式的过程。而这个过程的文化属性同样是一目了然的：欧洲大小调音乐在视唱时要求严格按照谱面音符演唱，不允许脱离谱面加装饰音，随意增加倚音、滑音、颤音等均被视为大忌；而中国许多音乐的视唱，尤其是戏曲唱腔，就必须在谱面的基础上增加装饰音，进行各种"润腔"，各种被专家称为"音腔"的局部音高、强弱、速度变化随处可见，不然就无法体现风格；朝鲜、越南音乐的音高微变（有人称之为"摇声"）也是它们的音乐特质表现，演唱时声音的摇晃不仅是被允许的而且是必须的。一种文化语境中的禁忌反而是另一种文化语境中的必然，毫无疑问，表达方式带有文化属性深深的烙印。

三、视唱练耳学习过程是音乐语法的习得过程

谱面、演唱是音乐的外在形态，是显性的，是显而易见的；音乐的音高、乐逗、乐句、乐段、篇章的组织原理、结构规则等等是音乐的内在形态，是隐性的，是不易觉察的。视唱练耳不仅是掌握音乐的显性形态的过程，也是音乐的隐性形态的习得过程，是对音乐的基本语汇、语法的一种学习、积累过程，在这个过程中，学习者逐步理解、领悟、掌握一套音乐的基本法则，包括音高法则（调式及音

阶)、节奏法则、音色法则、句式法则、段式法则、篇章法则等等一系列音乐内部的自身规律。

世界音乐丰富多彩,结构法则也多种多样。欧洲音乐具有"乐音的固定性"、"调式以四音列为基础,旋律具有功能和声的表层意义"、"节拍节奏以功能性均分律动为特征"、"多声部思维以纵向性为基础"[3]等特点,音乐发展则以动机展开为主要动力,单乐段、复乐段、三部曲式、奏鸣曲式等是结构音乐的常用手段。中国传统音乐具有"乐音的带腔性"、"音调组织的无半音五声性"、"节拍节奏的灵活性"、"织体思维的横向性"[4]等特点,中国传统戏曲中的曲牌、板腔等也是音乐结构的重要基础。此外,印度音乐的旋律框架"拉格"(Raga),印度尼西亚音乐中的"斯连德罗"(Slendro,包括三种帕台特 Patet,除了规定调式中心音和骨干音之外,还规定特定的音域、旋律型、终止式)[5],这些都是结构音乐的不同法则形式,都对音乐的运动、发展起到内在的制约作用。

在视唱练耳的学习过程中,这些法则一方面通过感性的方式自然接受,如同俗语所说"熟读唐诗三百首,不会作诗也会诌"的道理一样,唱、听一定数量的乐曲之后,其结构法则能够融会贯通,按照该样式进行仿制或创作的能力会自然产生。另一方面,通过教师的理论分析和引导,对音乐的"语法规则"从理性方面加以掌握。

四、视唱练耳学习过程是审美取向的潜移默化过程

视唱练耳的学习过程就是使学生习惯于听和有能力表现其所熟知的音乐类型的过程。在形成视唱练耳相关的各种技术能力的同时,视唱练耳的学习过程还是学习者的音乐审美趣味、审美趋向形成的过程,在这个过程中,会潜移默化地形成或改变学习者的音乐美感习惯,并最终形成他们的审美定势,同时,还会把这种审美思维自觉或不自觉地运用在鉴赏、评判、规范音乐的相关活动之中。

视唱练耳是学习音乐的入门基础课程，同时视唱练耳能力又是渗透在各种音乐活动之中、始终伴随着各种音乐活动全过程的一种高级能力。它既是各种音乐学习、活动的基础，离开它音乐活动将寸步难行，又是各种音乐活动的最高监督和最终的“裁判长”，因为无论演唱还是演奏，音准、节奏、音色、风格的把握等都是在“耳朵”（其实是音乐感觉）的监督下进行的。这样，在视唱练耳中所养成的感觉就成为了审视、评价音乐的标尺，即所谓的审美标准。

其实，这个审美标准还会自动延伸到对别的音乐的评价、鉴赏之中。当遇到不同种类的异文化音乐时，拿自己的体系、背景去比较，这是很正常的，某种意义上来说也是难以避免的，这也是民族音乐学早期以异国音乐为主的研究阶段被称为“比较音乐学”的根本原因。节奏的快慢、音量的大小、织体的繁简、音色的亮暗等等的异文化音乐品鉴，都是在潜在的比较中做出的判断。而判断的标准，就是在自觉或不自觉中把自己的音乐审美感觉作为审视标尺的结果。

五、视唱练耳是通过音乐感悟哲学思想的途径

音乐中蕴含着人们的自然观念、宇宙观念、社会认识等哲学思想，视唱练耳通过大量的音乐作品的学习，可以成为感悟哲学思想的有效渠道。

美国音乐人类学家安东尼·西格（Anthony Seeger）说：“我认为音乐、宇宙和社会之间是有密切联系的。非常明显的例子就是空间和时间。空间方面，苏雅人（巴西的印第安人部落——笔者注）只有东、西两个方向概念，没有南、北方向的概念。时间方面，当地一年只有两个季节概念：雨季和旱季，一天只用日出、日落来表示……苏雅人所有的事情都是以二分的原则来划分的，音乐也是如此，所有的歌曲都由两个部分组成的”[6]，苏雅人的音乐和他们的宇宙观念、社会组织原则是完全一致的，其原则都是二分法

的。其实,中国传统音乐和中国的传统哲学,特别是对音乐的哲学认识,有着密切的关联,如中国艺术哲学中的“境生象外”、“得意忘言”思想,使得中国传统音乐形成了重视神韵的艺术特点。欧洲音乐也是如此,比如欧洲人的宗教情怀,使得欧洲艺术音乐发展出恢弘、丰满的和声音响,这与他们的宗教观念有着内在的必然联系。

在视唱练耳学习过程中,这些哲学观念会通过具体的作品渗透到学习者的心灵深处。当然,这在大多数情况下是潜在的、不清晰的和难以觉察的,但它确实是不可否认的客观事实。

以上从几个方面阐述了视唱练耳学习技术因素之外的若干特点,它们都带有鲜明的文化属性。总之,视唱练耳教学绝不是单纯的技术训练,而是包含着丰富的文化内涵。视唱练耳教学所给予学生的一切,都会对他们的音乐活动产生深远的影响。因而,完善视唱练耳教学,使学生具备较为完善的音乐知识系统、音乐能力结构和音乐文化修养,都是十分重要的。

---

[1] 薛艺兵:《神圣的娱乐—中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化,2003 年 3 月第 1 版,第 76 - 77 页。

[2] 黄翔鹏:《建立我们自己的“基本乐理”》,《中国音乐学》,1996 年第 2 期,第 7 页。

[3] 王耀华主编:《中国传统音乐概论》,福建教育出版社,1999 年 8 月第 1 版,第 167 - 168 页。

[4] 同上,第 165 - 166 页。

[5] 王耀华《世界民族音乐概论》,上海音乐出版社,1998 年 2 月第 1 版,第 131 页。

[6] 孟凡玉:《音乐和舞蹈人类学:关于表演人类学的研究——安东尼•西格在中国艺术研究院的学术报告》,《天津音乐学院学报》,2005 年第 2 期,第 61 页。

原载《人民音乐》2007 年第 11 期

Ⅲ. 在钢琴教学中运用比喻

在钢琴教学中，尤其是在幼儿钢琴教学过程中，运用一些准确、恰当的比喻，不仅可以生动形象地说明问题，而且可以提高学生的学习兴趣，并给学生留下深刻、持久、鲜明的印象。

现在把我在钢琴启蒙阶段教学中常用的几个比喻写出来，供大家参考。

1. 石拱桥 学生在初学时容易出现手型问题，比如掌关节（手掌与手指相接的关节）塌陷，手向小指方向倾斜等。针对这些问题，我们可以把手型比做美观的石拱桥。二指、三指、四指、五指各为一道“拱梁”，都要自然弯曲，呈“拱”形。大拇指是“一条船”，要能够从桥下开过来、开过去。如果掌关节塌下去，“船”就不能通过；如果手向小指方向倾斜（这是初学者易犯的错误），“桥”就造歪了，“船”就只能开进去，不能开出来了。通过这个比喻，学生能够比较自觉地做到关于手型的基本要求。

2. 走路 有的初学者对连奏领悟较慢，连不起来或者连得很生硬。我们可以把连奏的手指比做走路时的两条腿，一条腿落地，另一条腿抬起，自然交替。只要是在走着，不会出现两只脚同时着

地(那样就出现了停滞,在钢琴上两只“脚”同时着地就会造成两个音的重叠与交叉);也不会出现两只脚同时离开地面(那样不是走而是跳,在钢琴上两只“脚”同时离地会造成音与音的不连接)。如果学生还不能领会,教师可以实际走给学生看,看到老师走的动作,学生基本上都能领悟连奏的动作要领与含义。

3. 跷跷板 对于连奏,我们还可以用“跷跷板”来打比方。两个手指就像两个小朋友在玩跷跷板,一个小朋友下去,另一个被压起来这。这一个不下去,那一个不能起来;这一个下去了,那一个就被压上来了。起与落是一个整体,要同步进行。由于小孩子都有玩跷跷板的生活体会,可以很快地领悟到其中的含义。

4. 滴水 初学弹钢琴,甚至弹了很长时间的人,也会出现不会用力、力量不集中的现象,造成手臂、腕、掌、指各部分的僵紧,触键不好,声音不通不畅。针对这种情况、我们可以做一个富有想象的比喻:先把要弹琴的手指抬起来,想象顺着这根手指滴水,或者水珠挂在指尖就要滴下来,稍停片刻再下键,下键之后感觉水顺着指尖流进键盘里。整个过程要注意把意念集中在一个手指上,注意放松,一僵一紧,手指就发“涩”,水路就不通畅了。同时还要注意手型正确,不能歪斜、塌瘪,不然水就会从别处流走,不会流到指尖上了。通过这个比喻,学生手指动作与心神意念合二为一,对手型和触键感觉都大有裨益。

5. 水珠 初学弹琴的小孩常出现用力压键的现象,用不正确的方法去追求一种“响”,这样会造成声音僵硬、生硬、干涩、发散、发闷,发出一种没有光泽的、被压“死”的声音。针对这种现象,我们可以把好的声音比做水珠,比做荷叶上滚动的水珠,它是圆润的、透明的、流动的,我们的琴声也要给人一种集中、圆润、透明的质感。通过这个比喻,学生就会用自己的耳朵(听觉)辨别音的好坏,去纠正身体动作上的毛病。

6. 项链 初学阶段的学生因为控制手的能力和意识都不强,

弹奏中用力不均匀，声音线条很差。这时我们可以让学生联想到精美的珍珠项链。一条项链是由许多颗珍珠用一条线连在一起的，珍珠颗粒的大小要基本均匀一致，如果大大小小很悬殊，就不可能连接成一条好的项链。弹琴时每一个手指弹出的声音就是一颗“珍珠”，音量（大小）、音色（质地）要基本一致（乐曲要求变化时另当别论）。这样，学生在弹奏中就会有意识地去改正诸如大指过重、小指过重或过轻、四指软弱无力等一些毛病。如果教师只说“要均匀”、“轻一点”、“重一点”，学生不能很好地领会其含义，也就不会有一个明确的好坏标准，很难自觉地改掉自己错误的演奏方法。

7. 说话　学生在弹奏中，很容易忽略乐句、语气的表达，过于平直、呆板，句子中（尤其是在句子末尾）出现不应有的重音等。句子感、语气感是乐感的重要表现、它的好坏直接影响到触键和乐曲内容的表达，培养学生的乐感也是钢琴教学的重要任务之一。音乐源于语言，我们可以用学生熟知的生活现象——说话来做比喻，启发学生的想象。比如“我去上学”这样一句简单的话，不同的语气处理会有不同的含义：①我去上学；②我̣去上学；③我去̣上学；④我去上̣学̣。作为一般性的陈述，①语势较平，没有重音出现；②在“我”字上加上重音，强调是“我”而不是别人；③在“去”字上加上重音，强调“去”而不是不去；④在“上学”上加重音，强调是“上学”而不是去干别的什么。音乐中的乐句也是一样，有着表达上的内在逻辑性，不同的含义要用不同的方法去表现，不同的表现也会产生不同的含义，要依具体情况做出正确的处理。通过这个比喻，能够引起学生对乐句、语气的注意，从而培养学生良好的乐感，提高学生的音乐理解能力和音乐表现力。

原载《钢琴艺术》1997 年第 3 期

Ⅳ. 音乐教育与素质教育

音乐是人类灿烂文化宝库中的一颗明珠，它闪烁着人类文明与智慧的火花。音乐教育是通过音乐进行的一种审美教育，在整个教育体系中担负着独特的美育任务，具有不可替代的重要作用。大力加强音乐教育，是促进全面贯彻教育方针，实现素质教育，提高学生乃至全民素质的重要内容和途径。

一

我国的“乐教”已有几千年的历史，《尚书·舜典》记载：“帝曰：‘夔！命汝典乐，教胄子，直而温，宽而栗，刚而无虐，简而无傲’。”这说明我国早在原始社会已有人专门从事音乐教育的现象，并且已经认识到音乐的教育作用。孔子非常重视音乐教育，他说：“乐所以修内，礼所以修外”，“移风易俗，莫善于乐”，“兴于诗，立于礼，成于乐”。封建社会教育中的“六艺”（礼、乐、射、御、书、数），“乐”是居于第二位的；文人雅士修养的“琴棋书画”，琴居首位。“礼乐并重”的教育观，对我国的教育思想和教育实践产生了深远的影响，对形成我国悠久、独特的东方文明起到了重要的作用。

古希腊哲学家毕达哥拉斯也曾指出过音乐在伦理、道德方面的教化作用，并首先提出了“净化”理论。柏拉图又把这一理论推向高峰，提出音乐应该是一切教育的中心的观点。他说“音乐教育比起其他教育来说是一种更为强有力的工具，因为节奏与和声有一种渗入人心的灵魂深处的特殊方法”，并认为“受过真正音乐教育的人，可以很敏捷地看出一切艺术作品和自然界事物的丑恶，很正确地加以厌恶；但是一看到美的东西，他就会赞赏它们。很快乐地把它吸收到心灵里，作为滋养，因此，自己的性格也变得高尚优美。”（引自《世界音乐教育集粹》第 48 页）。

我国的国民音乐教育，始于 20 世纪初。随着学堂乐歌的蓬勃兴起，音乐教育受到高度的重视，得到空前的发展。“欲改造国民之品质，则诗歌音乐为精神教育之一要科”，“今日不从事教育则已，苟从事教育，则唱歌一科，实为学校中万不可缺者。”（梁启超《饮冰室诗话》）。“教育机关云唱歌者，培养美感，高洁心灵，涵养性情也。乐歌一道为用最大，凡立学堂不设乐歌。是为有教无育，是为不淑之教……体操发达其表，乐歌发达其里……学童得此天养，其粗躁之气、卑鄙之心自消除”（《湖南蒙养院教课说略》）。教育家蔡元培提出过“以美育代宗教”、“美育救国”、“五育并举”等创见，大力提倡美育，使美育在学校教育中受到前所未有的重视，为提高全民族的文化素质，增强爱国思想，树立社会新风尚，做出了重大贡献。

二

人的素质包括很多方面，有政治思想素质、伦理道德素质、情操趣味素质、科学文化素质、行为习惯素质、劳动技能素质、体能技巧素质、应变调适素质等。“素质教育”是重视全面提高人的素质的教育，培养目标是德才兼备、全面发展的高素质人才。实行“素质教育”是时代发展的要求，只有培养出高素质的人才，才能够参

与世界的竞争，立足于世界民族之林。

通过音乐教育，可以提高学生政治思想素质，完善学生品质，改善学生行为习惯，可以教育学生热爱祖国、热爱集体、热爱生活。音乐教育是一种富有强烈艺术感染力的审美教育。它可以把抽象的理性内容转化为生动、鲜明的感性形式；其蕴含的政治思想、伦理道德内涵，热爱祖国、热爱民族的感情意义，均可以使人在不知不觉中受到教育和启发，具有潜移默化的作用。“寓教于乐”，受教育不仅很有意义，而且非常愉快，这是通过音乐进行教育的最大特点。每当听到《春江花月夜》那优美动人的旋律，我们仿佛看见一幅气韵生动的山水画长卷，领略到祖国无比壮丽的河山，热爱祖国、热爱生活之情便油然而生；每当唱到“我在马路边捡到一分钱，把它交给警察叔叔手里边”、“小喜鹊造新房，小蜜蜂采蜜忙，幸福的生活哪里来，要靠劳动来创造”的时候，拾金不昧、热爱劳动的美好品质已深深打动孩子们幼小的心灵，这是其他任何说教难以相比的。

通过音乐教育可以提高学生情操趣味素质，提高学生艺术修养。苏联教育家苏霍姆林斯基说：“美是一种‘心灵体操’——它使我们精神正直，良心纯洁，情感和信念端正。”音乐艺术可以陶冶人的情操，培养学生感受美、鉴赏美、创造美的能力，形成正确的审美观。有了正确的审美观，然后可以自觉追求真善美，自动摒弃假恶丑；有了感受、鉴赏美的能力，而后可以吸收美来滋养修养和品德，有了创造美的能力，而后可以亲自动手美化我们的生活。

通过音乐教育可以扩大学生知识视野，启迪学生智慧。音乐世界本身是丰富多彩的，它为学生打开了解世界、观察社会、理解生活的新渠道和新视角。实践业已证明，恰当的早期音乐教育可以使儿童学语期提前，促进大脑两半球协调发展，加速智能的成长，唱歌、演奏、舞蹈等音乐活动需要视觉、听觉、手、脚、口等多方面的协调动作，需要大脑进行复杂的调节与平衡。音乐在培养感

觉、知觉、联想、想象能力方面，在培养发散性思维方式、启发创造灵感方面，有着独特的、无可替代的重要作用。科学巨匠爱因斯坦的相对论就是伴随着音乐产生的，他说："我从音乐中获得的东西，要比物理老师给的多得多"。

通过音乐教育可以使学生精神愉悦，消除疲劳，调节心境，促进学生身心健康协调地发展。每当进行歌唱、演奏或欣赏活动时，学生会产生轻松愉快的审美享受，甚至是陶醉在音乐美之中。心理学家巴甫洛夫曾指出："愉快可以使你对生命的每一跳动、对于生活的每一印象易于感受，不管躯体上和精神上的愉快都是如此，可以使身体发展，身体强健。"一些音乐活动本身也是一种劳动与体能锻炼，唱歌、演奏、舞蹈、指挥等都需要很好的体能作保证，同时也可以锻炼呼吸器官功能，锻炼手指乃至整个身体的灵活与健美。

音乐活动还可以提高学生的心理适应能力（即应变调适素质），由于音乐表演总是面对观众，能给人较大的锻炼，在培养临众不惧的稳定心理、应付裕如的表现能力方面，具有重要作用。音乐表演的经历，使很多人经受锻炼与考验，培养、提高了很多人的组织能力与才干。

三

近年来，越来越多的人认识到"应试教育"带来的危害，认识到实行素质教育的重要性和紧迫性。《中国教育改革和发展纲要》明确提出："中小学校要由应试教育转向全面提高国民素质的轨道，面向全体学生，全面提高学生的思想道德、文化科学、劳动技能和身体心理素质，促进学生生动活泼地发展"。国家教委在 1989 年底和 1996 年 11 月，召开了两次"全国学校艺术教育工作会议"，提出"认真贯彻教育方针，切实加强艺术教育，为培养全面发展的高素质人才而努力"的教育指导思想，把艺术教育摆上重要位置。

在大力加强小学、初中音乐教育的同时，普通高中自 1994 年

7 月国家教委下发并设“艺术欣赏”必修课的通知以来，1997 年“全国各地的开课率已达到 30%左右，部分省市达到 70%以上。”(《中国音乐教育》1997 年第 1 期第 4 页)高中艺术课的开设，填补了长期的艺术教学空白，对全面提高学生素质具有深远意义。有的学生在总结中写道：“这一年最快乐的时光，就是在音乐教室中，音乐欣赏课使我们领略了音乐的美，感受到艺术的震撼力，正如随风潜入夜的春雨，滋润着年轻的我们”，我们青少年“需要的是一种强大的、上进的、有鼓舞力量的精神支柱。我曾迷上了摇滚乐，遗憾的是我并没有找到这种力量，它虽然能让人暂时摆脱烦恼，得到慰藉，但它更多留给人的是一种颓废消极的东西……老师给我们聆听、讲解高雅音乐，在欣赏中我渐渐找到了催人奋进的力量，尤其在波澜壮阔的交响乐中，这种精神尤为强烈。”(《中国音乐教育》1997 年第 1 期第 9 页)据齐齐哈尔市一中统计，开设音乐欣赏时有 80%的人喜欢音乐，但其中喜欢通俗音乐的占 92%，喜欢严肃音乐的只有 26%；开课一年后，喜欢音乐的学生达 100%，其中喜欢严肃音乐的达 70%，喜欢通俗音乐的下降至 70%(同上)。

在看到学生素质提高的同时，我们还欣喜地看到全民音乐文化品位的提高。“北京音乐厅高雅音乐演出场次去年创下了 352 场的罕见纪录，今年仅一季度已演出或签约的场次竟达到 121 场，预计全年将达 500 场”(《音乐生活报》1997 年 2 月 21 日第 1 版)，与悄然兴起的严肃音乐热相反，一些格调庸俗、艺术水准低下的音乐作品已没有了市场，遭到大家的唾弃。各种乐器的学习与考级热也持续不衰，并且有继续升温的趋势。当年，匈牙利教育家佐尔丹·柯达伊(Zoltan Kodly)大声疾呼加强国民音乐教育，使匈牙利音乐教育走向了世界音乐教育的前列。我们完全可以预见，随着大力加强中小学音乐教育，以及社会、家庭音乐教育的相互渗透，随着教育改革的不断深入，我们的学生以及全体国民的素质将会逐步得到提高，文化艺术的繁荣将是一个必然的趋势。

原载《淮北煤师院学报》1998 年第 3 期

V. 20世纪美国课程改革与音乐教育的发展

引　言

随着“科教兴国”战略的确立，我国教育事业获得了蓬勃的发展。近年来，培养全面发展人才理论的提出，使音乐教育也得到高度的重视。并且，作为实施“素质教育”的突破口，音乐教育在全国各地获得了迅速的发展，各种教学改革也方兴未艾。但是，我们的音乐教育发展还存在许多亟待解决的问题。特别是课程体系的改革还处在较低的水平之上，迫切需要课程改革理论的指导。

20世纪一百年中，美国出现了不少具有世界性影响的课程改革。20世纪美国课程改革的历程，在一定程度上体现了世界课程的发展轨迹。研究20世纪美国课程改革的一系列重要问题，揭示其发展规律，可以为我们的教育改革提供一些有价值的信息。外国的经验虽然不能照搬，但是可以为我们的课程改革提供参考，能够对我国的音乐教育改革有所启示。音乐教育课程是整个教育课程的一个组成部分。音乐教育离不开整个教育的背景，与整个课程的改革有着密切的关系。本文拟把20世纪美国音乐教育的发

展放在美国教育课程改革的背景之中考察，初步探索美国课程改革和音乐教育的发展规律以及二者之间的联系，以寻求可供我们借鉴的东西。

一、美国课程改革的三个主要流派

“课程”是“课业及其进程”，含有学习范围和进程的意思，指学校的教学内容和计划[1]。

20世纪，美国课程改革的三个基本维度是儿童、知识、社会，并由此形成三种主要的课程流派：儿童中心课程、学科中心课程和社会中心课程[2]。三流派各有自己的哲学思想和心理学理论基础，在不同的历史时期，都曾主宰过中小学的课程改革方向。在后来的发展过程之中，三大流派互相吸收、借鉴、融合，是形成美国众多的课程体系的基础。

1. 儿童中心课程 儿童中心课程是美国影响较大的课程流派之一，该类课程强调把学生的兴趣、需要、接受作为课程设计的核心，使课程适应学习者，而不是学习者适应课程。19世纪末至20世纪初美国出现了进步主义教育革新运动。“进步主义教育”一词在当时泛指不同于传统的教师、学校和教学方法。进步主义者认为理想的学校不应该有书桌，9－10岁以下的儿童不应当教读和写，而应当为儿童的劳动和游戏提供无限多的空间，音乐、舞蹈、游戏、手工、讲故事应当成为早期课程的主要内容。1919年4月，美国100多名具有进步教育思想的教育家在华盛顿成立了“进步教育协会”，使进步主义课程改革达到全盛时期。学会成立之初，针对美国传统的单纯强调系统知识的教育，拟定了七条改革原则：(1)学生有自然发展的自由；(2)兴趣是全部活动的动机；(3)教师是一个指导者，而不是布置作业的监工；(4)注重学生发展的科学研究；(5)对儿童身体发展给予更大的注意；(6)适应儿童生活的需要，加强学校与家庭之间的合作；(7)在教育运动中，进步学校是

一个领导[3]。在30年代以前,进步主义教育起到了重要的作用,很多原则至今对课程编订仍有重要的指导意义。杜威是影响最大的进步主义课程改革的代表人物,人们一般把杜威的教育哲学看作进步主义教育的同义词,他在批判旧教育对待儿童的消极态度时,主张学校应当与社会生活相联系,提出"教育即生活"、"学校即社会"、"儿童是中心"、"从做中学"等主张,要求把教育的中心从教科书、教师或者其他地方转移到儿童。他把这个重心转移称为"哥白尼式的革命"。[4]

儿童中心课程的主要特点是:主体性、直接经验性、实践操作性。但是,由于进步主义降低了学生基础知识的水平,遭到要素主义、永恒主义的强烈批评,进步教育协会于1955年宣布解散。但是,进步教育协会虽然解散了,它的课程改革思想却对其后的教育改革产生了深远的影响。儿童中心课程近几十年有了许多新的发展,在多种课程类型之中都有所渗透。

2. 学科中心课程 学科中心课程强调学科自身的逻辑性,主张把知识作为课程设计的核心。

学科中心课程的代表是要素主义课程。要素主义课程在1930年代向进步主义课程提出挑战。1938年2月,以威廉·C·巴格莱为代表的一批"要素主义者"针对进步主义教育运动所造成的美国教育"令人吃惊的软弱、无效率",成立了"要素主义者促进美国教育委员会",起草了"要素主义者促进美国教育的纲领"[5]。要素主义者批评美国当时的教育:"长久以来,美国的教育理论从它的语汇中勾掉了'纪律'一词……他们纵容学习者拒绝完成他不感兴趣的任务,并使之理由化。"[6]要素主义主张学校的中心任务是促进学生的智力发展,课程应集中于学术性的基本知识,把人类文化遗产中永久不变的要素转变为具有智力内容的科目,系统地传授给学生。其基本特点有:(1)学习必然要求刻苦和专心,因此强调努力,反对强调学生的"个人兴趣";(2)文化的价值具有永恒

性和客观性，课程的内容以学科为中心，强调学科的逻辑性和系统性；(3)主张教育的主动权在教师而不在学生。

要素主义课程主张以文化要素为中心设计课程，成为20世纪上半叶与进步主义课程对垒的课程流派。要素主义课程二战后在与进步主义的争论中由劣势变为优势。特别是1957年苏联人造卫星发射成功之后，要素主义课程适应了美国科学技术革新和扩充实力的需要，受到美国政府的支持，一时之间成为“显学”，“英才教育”成为一股时代的潮流。但由于要素主义教育过分强调书本知识和传统的教学方法，加重学生负担，脱离实际，曾造成大量的学生流失，60年代末就失去了它的统治地位。但强调学科自身的逻辑性，主张把知识作为课程设计核心的课程思想却渗透在许多的课程类型之中。

3. 社会中心课程 社会中心课程设计盛行于20年代的美国，其特点是注重社会功能性的知识，着眼于使学习者掌握社会生活所必需的知识、技术、技能，主张根据社会现状去寻找课程设计目标、探究解决身边问题和社会问题的线索。例如美国“中等教育改组委员会”在1918年的《中等教育的基本原则》文件中有这样的表述：“教育必须被设想为一种生长过程。只有这样去设想和这样去实施时，教育才能成为对生活的准备。”[7]我们从一篇批评性文章《生计教育：是为了谋生还是为了生活》[8]可以窥视到美国70年代生计教育的一些情况：“公立学校课程中的每一门课都将再行安排，把重点放在帮助学生缩小职业选择的范围上。”“马兰（当时任美国卫生、教育和福利部副部长——笔者注）甚至声明：所有的社区学院（1975年计划招生350万人）的中心任务将是培训学生的技能，保障学生得到‘有用的’职业”。20世纪10年代博比特的“活动分析法”、卡斯韦尔的“社会功能法”以及70年代美国的“生计教育”都属于社会中心课程范畴[9]。

4. 三大流派的融合与发展 儿童中心课程和学科中心课程

是美国课程流派的两极，两极之间形成了一个强有力的“张力场”。在两派的争论中，美国课程改革呈现出一片繁荣景象，有力地推动了美国教育的发展。总的来看，1957 年以前是儿童中心和社会中心理论流行，1957 年以后，以要素主义和结构主义为代表的学科中心理论占据上风。由于它们都有一定的合理性，也有一定的片面性，70 年代以来各派在改革中都对自己作了一定检查和修订。80 年代，在美国政府的主持下，不同流派互相补充，进入一个有领导的改革时期。

80 年代以来，美国教育改革的国家报告、文献接二连三出台。从里根政府的《国家处在危险之中》提到的目标到布什政府的“国家教育目标”及克林顿政府的“2000 年目标”，是一个逐渐明确的、雄心勃勃的教育改革目标的确定过程。这些课程改革明显吸收了三个主要课程流派的合理因素，使课程改革达到新一轮高潮。

里根政府的教育改革目标是追求高质量、优异、杰出。1983 年，美国“国家教育优异委员会”发表了《国家处在危险之中：教育改革势在必行》的报告，揭开了 80 年代美国教育改革的序幕。报告中把高质量界定为“它意味着每个学习者无论在学校或工作岗位应在个人能力的极限上工作，从而可以考验本人的极限，并把这种极限推向更高”，“高质量指的是一个学校或一个学院为全体学生规定了高标准和目标，然后想方设法协助学生达到这些目标”，“高质量指的是一个已经采用了这些政策的社会”[10]。从对“高质量”的界定之中，可以看出个人—全体学生—社会的逻辑线索，充分发挥个人才能的前提是教育平等，致力于“高质量”并不是牺牲面向全体学生，是吸收了三个主要课程流派合理成分的课程改革体系。

1991 年 4 月，布什政府正式发布了《美国 2000 年：教育战略》，其中设立了六项目标：(1)所有儿童入学时乐意学习；(2)中学毕业率至少提高到 90%；(3)学业成绩和公民素质；(4)自然科学和数学方面的成绩居世界首位；(5)每个成年人都要脱盲并掌握在

全球经济中进行竞争和行使责任的知识与技能；(6)每所学校秩序井然并没毒品和暴力。力图使“处于危机之中”的国家变成全民皆学的国家，显然是融合了三个主要课程流派的结果[11]。

1993 年 4 月 21 日，克林顿政府宣布了《2000 年目标：美国教育法》，并完成了立法程序。《2000 年目标》继续确认布什政府的 6 项“国家教育目标”，值得注意的变化是增加了外国语和艺术这两门学科作为核心学科，把艺术教育的地位提到一个新的高度。

纵观美国课程改革的历史，我们可以发现，当教育的重点在提高学术成绩时，课程往往增加学术性科目的比例，并通过增加必修课比例来实现这个目的；当教育的主要目的在面向全体学生、增强学生对生活的适应能力时，课程结构的变化表现为增加非学术性科目，更多地考虑学生之间的差异，根据学生的兴趣、能力采取多样措施，增加选修课比例。事实上，每一种课程范式都具有一定的合理性，即对一个特定的时代来讲具有历史的适切性。换句话来说课程范式的选择具有时代性，课程范式的冲突与融合是历史选择的结果，具有一定的必然性。因此，把握时代的脉搏成为课程设计的关键之一。

二、音乐教育发展与三大主要课程流派的关系

20 世纪中，美国音乐教育发生了许多变化，从世纪初比较零散的音乐教育发展到世纪末的《艺术教育国家标准》，经历了一个由弱到强逐步发展的过程。这个过程之中，各种课程流派对音乐教育的课程设计和音乐教育的发展产生了深刻的影响。

1. 20 世纪初至 30 年代 1885 年至 19 世纪末音乐教育所强调的内容是识谱技能，受德国教育家赫尔巴特传统教学法的影响，“要求音乐与语文一样，首先要学会识读印刷符号”[12]。19 世纪末、20 世纪初，传统的教育学逐渐被儿童学代替，学校课程设置逐渐摆脱学术化倾向，关注儿童的兴趣、学习动机等心理特征。1898

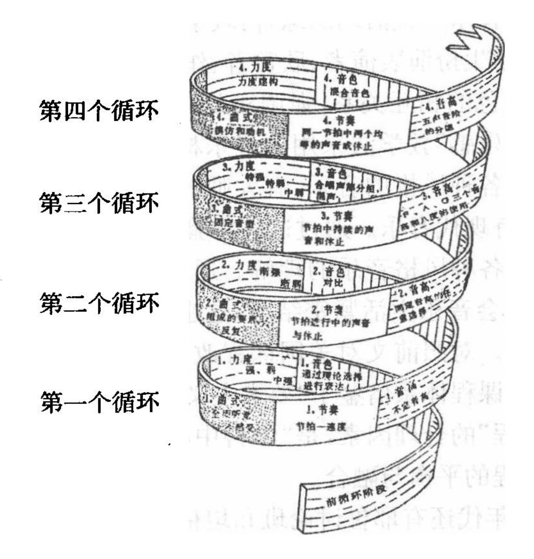
年出版的《现代音乐丛书》(Modern Music Series)流行甚广,成为儿童学运动的代表作之一。这部教材所选的歌曲轻松活泼,充满儿童情趣。1903 年,萨姆尔·科尔(Samuel Cole)在美国教育协会会议上说:“公立学校音乐教学的真正目的不是造就视唱专家和独唱专家……音乐教育的更崇高、更宏伟的宗旨,是使一代大众歌唱音乐并热爱音乐”[13]。音乐教育界越来越明确地认识到,音乐教育首先应使儿童的心灵受到音乐的熏陶,赞赏音乐、热爱音乐才是音乐教育之魂。1915 年,音乐督学全国大会达成共识的目标,表述是:“公立学校音乐教育的最终目的是使学生通过尽可能多的教学形式懂得音乐、喜爱音乐,使他们的天性得到高尚的文化修养的陶冶。”[14]从 1910 年代到 1930 年代,美国音乐教育迅速进入一个多样化时代。首先音乐欣赏教学迅速普及,并出现了音乐欣赏教学的音乐记忆比赛热潮。据统计,音乐记忆比赛高潮期的 1920 年代,1922 年比赛 405 次,1924 年则高达 1193 场。第一次世界大战(1914 年)前后,美国中西部的不少城市和大西洋各州纷纷开始组织学校管弦乐队,器乐教学逐渐普及。1930 年代,美国的合唱教学又使美国的音乐教育进入一个蓬勃发展时期,标志是无伴奏合唱的兴起,无伴奏合唱几乎成为 30 年代中美国合唱教学唯一的内容和表演形式。对照本文第一部分我们可以发现,所有这些课程设置,主要是受到儿童学的强烈影响,主要是儿童中心课程的体现,其发展和进步主义教育运动基本是同步的。

2. 50 年代末至 60 年代初 1957 年,苏联人造卫星上天,引起美国朝野的巨大震动。当时美国人把科技落后于前苏联的原因归咎于教育,从而引发了美国教育课程改革的一个新浪潮。从 50 年代末期的“国防教育”发展成 60 年代初的“英才教育”,课程改革的中心是把学术性课程作为教育核心。这对音乐教育产生了重大的影响。第一,音乐教育不属于学术性课程,在科学课程被倍加重视的同时,音乐等一些非学术性课程被视为“饭后甜点”,相对地受

到了削弱。第二，音乐教育自身也在迎合“追求优异”的口号，“优异”被解释成为优异的表演技术，音乐课的重点放在了知识的掌握上。1957年，音乐教育者全国大会制定的美国学校音乐教育“六点标准”的第四点是对音乐教育本身的要求：“在音乐教育中提高音乐教育的质量，包括音乐师资教育的质量，以及音乐文献标准和表演标准的质量。”[15]“追求优异”使表演质量得以提高，但是却违背了音乐教育为每一个孩子的基本信条，给音乐教育带来不利的影响。但是，“追求优异”对音乐教育工作者的震动与刺激对音乐教育的发展客观上起到了一定的作用。由此可以看出学科中心课程模式对音乐教育产生了巨大的影响。

3. 60年代中期至70年代 60年代，随着要素主义课程的过分强调学术性这一缺陷的充分暴露，布鲁纳的“结构主义”课程设计理论成为主导课程设计的主流。布鲁纳的“结构主义”课程设计理论是要素主义课程理论的新发展，但不同的是布鲁纳强调学习过程，提倡“发现法”，让学生以科学家的身份积极主动地参与学习。“螺旋形”课程设计模式是布鲁纳课程设计的核心，他认为“螺旋形”课程设计模式一方面体现着学科的基本结构，另一方面分解了学科基本结构在人类认识水平上的层次和程度。受布鲁纳的“结构主义”课程设计理论的影响，在美国教育总署的资助下，一批专家学者历时五年（1965—1970）研制出了“曼哈顿维尔音乐课程方案”，这个课程方案的核心是“概念螺旋”。“曼哈顿维尔音乐课程方案”中含有螺旋课程的每个循环的教学策略，用行为目标的形式表述出来，并阐明学生在开始下一个循环之前应具有的前提条件。“曼哈顿维尔音乐课程方案”推出两套课程指南：“交往”（供学前至小学低年级使用）；“综合”（供3—12年级使用）。其中“综合”把音乐教学内容确定为16层螺旋，每层由五种音乐基本要素组成。下图为曼哈顿维尔音乐课程方案概念螺旋图[16]：

从1959年开始到1973年历时十几年的“当代音乐计划”，是



曼哈顿维尔课程概念螺旋

美国专业音乐界和一些基金会共同参与的一项重大音乐教学改革计划。历时三年(1959—1963)的“青年作曲家计划”是当代作曲家计划的先导,首先由 31 名 35 岁以下的青年作曲家深入美国部分学校,激发了学生对音乐创作的极大兴趣。福特基金会于 1963 年给音乐教育者全国大会提供 138 万美元的资助,开始了当代音乐计划。同时,青年作曲家计划改名为“作曲家在公立学校项目”,纳入当代音乐计划。1963 年起,开始在一些大学培训教师。1965 年,在西北大学召开研讨会,把当代音乐计划的重点由当代音乐拓展为广泛综合的教育内容,提出 Comprehensive Musicianship(简称 CM)概念,这一概念在我国被译为“综合音乐感”。当代音乐计划于 1973 年 5 月结束,使“综合音乐感”教育思想在实践中得以产生并成为有较大影响的教学体系。

“综合音乐感”课程思想主要包括以下三个方面[17]:(1)音乐

诸要素的综合:音高、时值、音强和音色是各种风格音乐所共有的基本构成要素,“综合音乐感”是以共同要素为基本单位的不断深化的过程;(2)音乐实践活动的综合:教学活动分为表演、分析和作曲三个部分,学生扮演表演者、欣赏者、作曲者等不同的角色,同时强调与其他角色的相互关系,强调实践的综合性;(3)教学内容的综合:“综合音乐感”教学法采用的音乐材料包括各国、各民族、各个历史时期的各种风格的音乐,有大师的名著,也有民间音乐;有古典音乐,也有现代音乐。通过这种体验,使学生加深对各个历史时期、各民族、各种风格音乐的理解。通过音乐家的干预,使学校音乐教育和社会音乐生活紧密结合,这也是“综合音乐感”课程体系的一大特点。对照前文对美国课程改革的分析,我们可以发现“综合音乐感”课程体系借鉴了“要素主义课程”、“进步教育运动”、“社会中心课程”的合理因素,是“学科中心”、“儿童中心”和“社会中心”三种课程的平衡与融合。

另外,60年代还有耶鲁讨论班和坦格伍德研讨会议等重要事件值得一提。1963年,美国31位音乐家和音乐学家在耶鲁大学召开了耶鲁讨论班,研究美国学校音乐教育课程存在的问题及对策。针对会议提出的问题,制作了朱利亚文库,以供学前和初等学校之用。1967年,由音乐教育者全国大会(MENC)主持,在马萨诸塞州的坦格伍德(Tanglewood)举办了美国音乐教育有史以来最重要的会议——坦格伍德研讨会。这次会议通过了指导美国学校音乐教育的八项原则,称为《坦格伍德宣言》,该宣言把音乐列为核心课程。研究“朱利亚文库”和《坦格伍德宣言》,可以发现它们主要是受到要素主义和布鲁纳结构主义理论的影响而产生的音乐课程改革理论。

70年代中的经济萧条,曾使音乐教育发展受挫,一度陷入低谷,有的音乐课甚至被取消。这预示着美国音乐教育界此后对把音乐教育纳入核心课程的努力追求,从这里可以看出90年代把音

乐教育纳入核心课程的必要性和这一成果的重要性。

4. 80 年代 进入 80 年代，面对 21 世纪的挑战，为实现跨世纪的教育内容和目标的更新，美国音乐教育全国大会于 1984 年制定了 1990 年目标，包括三个内容。目标一：到 1990 年，从幼儿园到 12 年级将都能受到音乐教育，每个公立和私立的初等及中等学校的课程将包括平衡的、全面的、序列化的音乐教学方案。目标二：到 1990 年，所有的高中将要求学生毕业前至少修满 1 学分的艺术课程。艺术课程将确定为音乐、视觉艺术、戏剧和舞蹈。目标三：到 1990 年，所有的高等院校的新生录取标准将至少要求 1 学分的艺术成绩。从幼儿园到大学都有音乐课程的要求，并且与毕业、升学挂了钩。这表明音乐教育改革进一步发展到一个新阶段。

5. 90 年代 1994，美国公布了《艺术教育国家标准》。《艺术教育国家标准》是美国有史以来第一套在联邦政府直接干预下，由舞蹈、音乐、戏剧、视觉四门艺术学科教育的全国性组织研制的。其中，音乐教育标准是它的一个重要组成部分，标志着美国音乐教育在 20 世纪的一个高峰，不仅是美国音乐教育的一个重大成果，也为世界各国的音乐教育提供了一个可资借鉴的典范。这套文件是按照 1994 年通过立法程序的《2000 年目标：美国教育法》的要求制订出台的。《2000 年目标：美国教育法》把艺术规定为核心学科，使艺术成为和英语、数学、历史、公民与政治、地理、科学、外国语同等重要的学科，同时，该法令要求这些学科制定教育标准，以鼓励美国青少年儿童取得高水平的学习成就，并为他们的学习以及学习成绩的评价确定水准基点。

《艺术教育国家标准》的音乐教育标准分为幼儿园至四年级、五至八年级、九至十二年级（熟练水平）、九至十二年级（高级水平）四个档次，每个档次包括九项标准，依次是：(1)独立地和他人合作演唱一套各类曲目；(2)独立地和与他人合作用乐器演奏一套各类曲目；(3)即兴创作旋律、变奏和伴奏；(4)在具体指导下作曲和改

编；(5)读写乐谱；(6)音乐听赏、分析和描述；(7)评价音乐和音乐表演；(8)理解音乐与其他艺术和艺术以外的其他学科之间的关系；(9)理解音乐与文化和历史的关系。

《艺术教育国家标准》中，对艺术教育的功能有这样的表述："艺术教育有益于学生。因为，它能够培养完整的人，在直觉、推理、想象、技巧及表达和交流的独特形式过程中，逐渐形成多种文化修养。这种过程不仅需要灵活的大脑，而且要求思维的训练有素。艺术教育有益于社会，因为，学习艺术的学生掌握着理解古今人类经验的有力工具。他们学会尊重其他民族通常是极为不同的思维方式、工作方式和表达方式。他们学会在不具备标准答案的情景中的决策。通过学习艺术，学生激发起他们自然的创造力，在学习中发展这种创造力，使之适应复杂的和竞争的社会的需求。"[18]从这里我们可以看出，《艺术教育国家标准》对课程的要求不是单一的"学科中心"、"儿童中心"或者"社会中心"，而是三者的有机融合，吸收了各方的合理因素。

通过上述分析，我们可以看出音乐教育和课程改革之间虽然没有表现出完全同步的发展轨迹，但它们有着十分密切的联系。音乐教育受到课程改革理论和实践的强烈影响是显而易见的，但有时音乐课程改革也具有一定的超前性，成为整个课程改革的先导，比如"综合音乐感"课程体系的"综合"思想，即具有一定的超前性。

三、当代多元文化教育课程与多元音乐文化教育

"多元文化教育"(multicultural education)是当今世界教育的重大热点之一，它既是一股强劲的理论思潮，又是一场声势浩大的实践活动。音乐是人类文化的重要内容之一，音乐教育作为教育的一部分，理所当然地进行了影响深远的多元文化音乐教育课程改革进程。

需要说明的是，多元文化教育和多元文化音乐教育并不是独

立于整个教育之外的又一个体系，而是渗透在整个教育之中的。这里之所以单独进行研究，是因为它代表了当今世界教育课程改革的潮流，对于我们开阔文化视野、在课程改革中解放思想、在课程设计中摆脱欧洲中心主义的控制具有特别重要的意义。

1. 关于多元文化教育课程

（1）世界多元文化教育 “多元文化”(multiculture)和“文化多元论”(cultral pluralism)自古以来就在欧洲多民族国家里存在着，20 世纪 50、60 年代以后引起世人关注。70 年代以来，随着一些西方国家少数民族地位的提高，多元文化和文化多元论的观点逐步推广开来。课程中如何体现文化间的差异，如何在尊重各少数民族文化，各社会阶层文化的同时，将主流文化与少数民族的文化整合起来，成为课程面临的一个实际问题。

多元文化教育是指“在多民族的国家里，旨在对拥有多种多样的文化背景、民族背景的青少年，特别是弱势民族及移民等社会处境不利的儿童提供平等的教育机会，尊重他们的民族性、文化归属性与文化特质所进行的教育”[19]。与多元文化课程相对的是一元化课程，是一种“主流中心课程”，是以占主导地位的民族(优势民族)的文化、历史为中心的课程，忽视了其他民族的文化。这种课程一方面造成非主流族群学生的心理创伤，削弱学习动机，产生自卑感和与主流社会的疏离感，造成人格内部的文化冲突，形成自身传统文化与社区文化、学校文化之间的反差与断层；另一方面对主流族群的学生也产生负面效应，使他们错误地形成盲目的优越感，对族群之间的关系形成误解，为社会的稳定带来不利的影响。因而，实施多元文化课程是社会发展和教育发展的必然趋势。多元文化教育作为多元文化社会中的教育，20 年来正在世界各国广泛普及。多元文化教育通过培育对异文化的理解与接受，构筑更为和谐的人际关系，从而减少种族间的歧视与冲突，维护国家和世界的和平与稳定。

多元文化教育是教育民主化的一种体现，其背景与社会的多元化有关，据统计，目前美国大约有 270 多个民族，加拿大大约有 140 多个，英国大约有 140 多个[20]。澳大利亚、法国、德国、瑞士、瑞典等国家都有世界许多国家的移民。少数民族在这些国家里要求在教育中体现自己民族文化的特殊性并提高其地位，直接推动了多元文化教育的迅速发展。澳大利亚过去一直奉行白澳主义，采取同化于英国文化的同化政策，70 年代以后向多元文化政策转变，1978 年制定了推行多元文化的相关政策，如："通过奖励多元文化态度的发展，帮助不同的种族集团的文化传统的保持，推进异文化间的理解"[21]。英国在 70 年代强调在一切学校确立多元文化课程。加拿大已经确立"两种语言、多元文化主义"，1982 年在宪法中将多元文化提高到国策的地位，并于 1988 年设立"加拿大多元文化、异质文化间教育审议会"。

（2）美国多元文化教育　美国是一个多民族的移民国家。在美国，对移民的"美国化"教育开始于 20 世纪初。20 年代开始有了关于培养移民的宽容性的异质文化理解和同质文化共存的思想，这是多元文化教育的萌芽。但是，直到 50 年代的学校课程仍是欧洲中心的世界观占统治地位。60 年代以后，要求公民权和平等教育的呼声高涨，人们要求在课程中反映出黑人对美国所作的贡献。1964 年公民权法第四编鼓励中小学教师及职员学习黑人的历史和文化，1968 年颁布双语教育法，对不以英语为母语的学生实施双语教育，为尊重文化多样性打下基础。1972 年的民族文化研究振兴法（Ethnic Heritage Act）宣称如下目的[22]：①为学生提供学习所属民族集团的传统对美国社会做出了那些贡献的学习机会。②减少产生下列弊端的社会对抗与教育不利——设计个人及社区的多元文化影响的知识匮乏与误解。③教育学生理解多元文化主义对多民族国家的贡献，发挥这种教育的优势。④鼓励多元的美国社会公民增进异质文化间的理解。1972 年，全美师范院校（AACET）在《No one

Model American》中介绍了多元文化教育的基本理念，强调了多元文化教育在更高层次上追求“多元统一”，该协会在1979年制定了《关于多元文化教育的标准》(Multicultural Education Standard)，要求在师范教育课程中把多元文化教育的学科作为必修科目。这样，白人中心主义的课程理念逐渐被打破。多元文化教育的前提是：文化的多样性具有丰富的社会积极意义；多元文化教育是面向全体学生的教育；多元文化教育就是不同文化的接触；通过多元文化教育可以更好地理解文化的差异，减少种族歧视、性别歧视、阶层歧视。多元文化教育的模式大体有以下几种[23]：

模式A——以主流文化为中心的“传统模式”；

模式B——仍以主流文化为中心，但注意把各民族观点附加其上的“民族附加模式”；

模式C——以社会历史事件为核心，以各民族的观点来加以阐释的“多民族模式”；

模式D——引导学生从多国家的观点学习社会历史事件的“民族国家模式”。

A—B—C—D，是一个逐步的发展、进步的过程，是多元文化教育逐步成熟的过程。

2. 多元文化音乐教育

(1) 世界多元文化音乐教育　受多元文化教育思想和多元文化教育课程的影响，多元文化音乐教育已经成为当代音乐教育改革的世界性思潮。这一点我们可以从国际音乐教育协会(ISME)的历次国际大会的议题上看出来。

国际音乐教育协会自成立(1953年)以来，多元文化音乐教育一直是一个重要议题。例如：1958年第三届大会的主要目标是促进“东方世界和西方世界的音乐——作为国际理解的一种手段”；1963年东京第六届国际大会的主题是“音乐世界中的东方和西方与音乐教育”；1966年在美国因特洛肯召开的第七届国际大会的

主题是“音乐教育在理解外国文化中的贡献——过去和现在”；1970年在莫斯科召开的第九届国际大会研讨了传统音乐的丰富性和世界音乐的多样性；1973年在突尼斯召开的第十届国际大会“认可所有的音乐文化，包括东方的音乐文化和西方的音乐文化，民间音乐以及艺术音乐”；1974—1982年间的历次会议也都探讨了这个问题；1984年在俄勒冈召开的第十六届国际大会的主题是“一个小星球上的音乐”(Music for a Small Planet)；1986、1988年的大会讨论了民族遗产的保存、民族多元文化的认可、民族身份的建构等议题；1990年大会的主题是“音乐教育：面向未来”，其中一些议题涉及到音乐在文化身份中的重要性；1992年的议题是“共享世界音乐”(汉城)；1994年的议题是“音乐的方方面面：传统与变迁”(坦帕)。美国著名民族音乐学家内特尔(Bruno Nettl)在1992年汉城大会上，代表ISME的“世界文化的音乐政策小组”向大会作了主要发言。他的发言代表着ISME论坛40年来的对话积累以及发展成型的各种理想，如：音乐是一种文化的普遍现象；音乐的世界应被视为一组分立的音乐(musics)；当音乐被置于社会的和文化的语境中并作为其文化的一部分，它才能获得最佳的理解；普遍有效的音乐评价标准是不存在的；所有的音乐体系都是有价值的，都值得学习、理解和欣赏[24]。

（2）美国多元文化音乐教育　美国在多元文化音乐教育课程的改革上，领导了世界改革的潮流。1962年，梅(May)和胡德(Hood)在小学一年级和五年级进行了教唱爪哇歌曲的试验。1966年，黑塞克(Heidsiek)搜集了南加利福尼亚印第安人代表性音乐，将其中部分音乐制成磁带，用于培训教师和课堂教学，涉及到音乐的活动背景、相关神话、服装等人文内容。1969年，弗里波尼(Freebum)综合了印度、中国、日本、大洋洲的文化，他对每一种文化的介绍包括历史、地理信息、艺术资源、建筑、戏剧、文学等很多方面。1970年，安德森(Anderson)研究了美国小学的两种非西

方音乐教学:爪哇音乐教学和印第安人音乐教学,为儿童设计了诸如唱歌、演奏乐器、听录音、看幻灯和电影等音乐活动。布彻(Butcher)1970年曾为霍华德(Howard)大学设计一门非洲音乐课程。斯科美德(Schmid)1971年为本科生设计了一种世界音乐课程,涉及到东方音乐文化、欧洲民间音乐、美洲民间音乐,并讨论了学习的基本原理及其必要性。帕尔默1975年制定了将世界音乐融入中小学音乐课程的实际规划中,他提倡为小学设计有关世界不同音乐传统的原始读物,包括最基本的教科书和其他辅助教材,包含世界音乐中的代表作品和特殊的文化类型,相关的故事书和听力磁带。1978年,盖姆波尔(Gamble)运用爪哇音乐和巴厘音乐作为内容,设计了螺旋式上升原则的课程模式,从幼儿园到8年级在不断增加复杂性的层面上进行强化。1980年,哈泼(Harple)搜集了美国西南部的西班牙人多元音乐,用于设计中学使用的课程。1983年,罗瑞格兹(Rodriguez)和舍曼(Sherman)编写了专供师资培训使用的手册,展示了三种文化背景下的音乐:美国黑人音乐、美洲印第安人音乐、拉丁美洲音乐[25]。1993年9月,美国《音乐教育者杂志》(Music Educators Journal)刊登题为《为音乐教育确立更强有力的基本思想》一文,基本思想有"学习音乐是学习人类交流的基本形式"、"学习音乐是学习世界上的各种民族"的多元文化音乐教育思想[26]。

标志着20世纪美国音乐教育高峰的《艺术教育国家标准》,在世纪之交成为世人瞩目的焦点之一。《艺术教育国家标准》在《绪论》中提出:"美国的文化,是由来自许多文化、传统和背景的民族和观念所组成的丰富的融合体。这种多样性为美国学生提供了独特的学习优势","美国的文化多样性是艺术教育的巨大资源,应该充分加以利用,以帮助学生理解他们自己和其他人"。在《艺术教育国家标准》的《音乐》部分,有许多关于多元文化音乐教育的成就标准,比如五至八年级的标准有"描述各种文化的代表性音乐体裁

和风格的区分特征”、“比较世界几种文化中音乐的功能，音乐家的角色，以及这些音乐在表演时的典型条件”等，九至十二年级成就标准有“识别并描述能够体现两种以上文化传统影响的音乐体裁或风格，指出每一种影响的文化源流，并追溯产生这些综合影响的历史条件”[27]都体现了美国对多元文化资源的重视以及对多元文化音乐教育的实施要求，并且已经把多元文化音乐教育作为教育的一个基本国策。

结　束　语

通过前面的研究，我们可以获得以下几点认识：

1. 音乐教育的发展不是孤立的，而是和整个课程改革、社会发展、时代需要紧密相连的。有什么样的社会需求，就会有什么样的课程改革思想和课程模式；有什么样的课程改革思想和课程模式，就必然会有与之相适应的音乐教育思想和音乐课程模式。因此，考察音乐教育的发展，必须联系整个的课程改革，必须联系社会状况，否则就会变成无源之水、无本之木。同样，进行音乐课程改革，如果不研究整个教育的发展背景，不研究社会的发展历史、发展现状和发展趋势，不研究当代教育的真正需要，就不可能产生卓有成效的音乐课程改革。

2. 音乐教育改革并不只是被动地接受课程改革的影响，音乐教育的改革可以推动整个课程的改革。一方面音乐教育是一个自成体系、相对独立的完整教育系统，除了受到整个课程改革的影响之外，还有其自身的独特发展规律，既具有教育改革的一般性，又有自身的特殊性。音乐教育改革的思想、实践，可以给教育改革许多影响和启示，是推动教育改革的动力之一，甚至在某些方面还具有独特的推动作用。比如在世界多元文化的学习上，在想象力、发散性思维、创造力的培养等方面具有自己的优势，可以给课程改革提供独特的视角和经验。另一方面，音乐教育改革本身是整个课

程改革的有机组成部分，它和其他课程改革一起构成了整个课程改革的全部内容。因此，音乐教育改革不能消极等待教育改革成果的启示，应当积极主动地研究自身的发展规律，走在时代发展的前列。

3. 美国非常重视音乐课程改革的理论研究。美国每一次重大的课程改革都是在投入大量人力物力、有计划、有组织的系统研究论证的基础上进行的，如"青年作曲家计划"、"曼哈顿维尔音乐课程方案"、"艺术教育国家标准"等等，都投入了大量的研究资金和科研力量，形成了系统的课程体系和课程理论。美国非常重视音乐课程改革的理论研究，形成各种课程理论流派，从而形成一个强有力的课程理论"张力场"，促进了美国教育理论和教育实践的繁荣与发展。

4. 值得注意的是美国多元文化音乐教育思想和教育实践。美国多元文化教育课程以及多元文化音乐教育课程是富有启发性的课程模式，它丰富了世界多元文化教育的思想和实践，是对世界多元文化教育课程的重要贡献。这对我国的音乐教育理论和实践具有重要的参考价值。对我们如何打开视野，从全世界的多元视角看待中国音乐教育，在我们的课程建设中走出欧洲中心主义的阴影、体现出多元音乐教育思想，都具有重要的启迪意义。

5. 对照我国的课程现状，我们必须打破我国单一、陈旧的课程模式。通过研究，我们可以发现，美国的课程大约每隔十年就有一个大的变革和转型。这说明美国人是富有变革精神的，美国教育所取得的成效也是有目共睹的。而我们十二亿人口的泱泱大国，"竟然只有一套完全相同的课程计划，一套完全相同的教材，这不能不说是一种十分落后的课程现象"。[28] 虽然这种情况近年来有所好转，但并未从根本上解决问题。在紧扣教材和追求升学率的"紧箍咒"的束缚之下，所谓教育改革只是教学技术上的改革，缺乏从大教育的视角思考课程的改革问题，缺乏课程理论的指导，很

难把我国的课程改革引向深化。另外，我国某些地方的“素质教育”也已经出现了类似于美国四、五十年代中降低学术要求、放纵学生的错误倾向，这一点应当引起高度的重视。音乐教育中某些否定技术训练、空谈审美的理论，也是又一种需要警惕的不良倾向。而这些都是美国教育中曾经出现过的现象，是我们应当、也可以汲取的教训。

总之，美国的课程改革启示我们必须站在更高的高度思考我们的课程改革问题。全球性的世界视野是正确认识自己的重要条件之一，只有放眼世界，关照全球，才能正确处理好课程改革问题。在这一点上，美国课程改革与音乐教育的发展正可以为我们提供许多有益的启示。

---

[1] 参阅《中国大百科全书·教育》，中国大百科全书出版社，1985年8月第1版，第207页。

[2] 参阅单丁编著：《课程流派研究》，山东教育出版社，1998年12月第1版，第20页。

[3] 白月桥：《课程变革概论》，河北教育出版社，1996年12月第1版，第59页。

[4] 同注3，第60页。

[5] 同注2，第84－85页。

[6] [美]巴格莱著 马骥雄译：《要素主义者的基本原则》，转引自瞿葆奎主编《教育学文集·美国教育改革》文集，人民教育出版社，1990年8月第1版，第48页。

[7] [美]中等教育改组委员会，顾建民译、马骥雄校，转引自瞿葆奎主编《美国教育改革》文集，人民教育出版社，1990年8月第1版，第26页。

[8] [美]纳什·艾格尼，侍育红译，吴棠校 出处同注7，第381页。

[9] 同注2，“总序”第5页。

[10] 王义高主编：《当代世界教育思潮与各国教改趋势》，北京师范大学出版

社,1988年10月,第119页。

[11] 同注10,第122-124页。

[12] 刘沛编著:《美国音乐教育概况》,上海教育出版社,1998年10月第1版,第13页。

[13] 同注12,第21页。

[14] 同注12,第72页。

[15] 同注12,第72页。

[16] [美]迈克尔·L·马克:《当代音乐教育》,管建华、乔晓冬译,文化艺术出版社1991年9月第一版,第138页。

[17] 参阅曹理主编:《普通学校音乐教育学》,上海教育出版社,1993年9月第一版,第94-96页。

[18] 《艺术教育国家标准》刘沛译第42页。

[19] 钟启泉主编:《课程设计基础》,山东教育出版社,1998年10月,第265页。

[20] 参阅张人杰主编:《中外教育比较史纲》,山东教育出版社,1997年8月第1版,第515页。

[21] 钟启泉主编:《课程设计基础》,山东教育出版社,1998年10月,第266页。

[22] 同注21,第272页。

[23] 同注21,第七章。

[24] 参阅《中国音乐》1997增刊《国际音乐教育学会与多元文化教育的历史发展》,第298-303页。

[25] 参阅《多元文化音乐教育:实践中的问题》、《多元文化音乐教育:课程发展研究》,载《中国音乐》1995增刊续集,第54-59页,桂勤编译。

[26] 参阅刘沛:"世界末的美国音乐教育动态述评",载《中国音乐》,1995增刊续集,第19页。

[27] 同注18。

[28] 胡学增著:《现代课程论纲要》,陕西人民教育出版社,1998年5月,第1版,第3页。

原载《中国音乐学》2001年第2期



第四章　评论·探索

Ⅰ.“原生态民歌”与文化语境

看过中央电视台第十二届青歌赛的人很容易会发现在“原生态”组的比赛中有一个非常奇特的现象，那就是众多“家族歌手”现象。不仅有众多兄弟姐妹歌手一同登台演出，比如李怀秀、李怀福是姐弟，羌族、土家族各有一对兄弟组合，苗族、蒙族的组合中也包含兄妹在内，等等，同时，在对话环节中许多歌手亲口讲出了自己学唱歌的老师就是自己的母亲、父亲或祖父母等。这是其他各组中较为少见的现象。

这是一个值得思考的现象。这里包含着原生态民歌非常本质的文化特质，那就是：原生态民歌的传承机制是以歌手在他们生活中的文化语境中的自然熏染和口传心授为基本特征的。

首先，笔者承认“家族歌手”现象中包含着生理遗传因素的影响。心理学研究表明，父母都有歌唱才能的，其子女 80％以上都具有歌唱潜能。但是，我认为最重要的还是文化语境的巨大影响力使然。在田野采访中，笔者发现民歌手会唱的很多歌曲都不是刻意学来的，而是“捡来的”（常有歌手如是说）。我们可以称这种传承方式为“自然习得”。如果进一步加以明确的话，“自然习得”

式音乐传承是指伴随着日常生活中的音乐活动而自然发生的音乐传承。在参与各种音乐活动的过程中，人们通过欣赏、观摩、认同、模仿，音乐的模式、体制、规范、技术手段乃至音乐哲学思想、音乐认同感、审美评价、音乐行为方式等等音乐文化的方方面面得以复制和传递。在社会音乐语境中受到熏染，这是非常自然的，也是不可避免的。在这种传承方式中，起核心作用的是音乐"生态环境"的自然熏染和人们之间的相互模仿。这种传承就像母语的习得一样自然。而就人的因素来说，家庭有会唱歌的成员，他们所共同营造的音乐文化空间，就是民歌手习得音乐文化的最初的音乐语境，民歌的复制与传递在这个语境之中自然而然地就发生了。

"语境"英文是 Context，《美国传统辞典》的释义是：The part of a text or statement that surrounds a particular word or passage and determines its meaning. The circumstances in which an event occurs；a setting. 参考译文：上下文文章或叙述中围绕着某个特定词或段落并且决定其含义的部分。事件发生于其中的环境；背景。

"语境"是语言学一个非常重要的概念，近几十年来一直是语言学家所探索的重要问题之一。语境是人们进行表达、交流的重要影响因素，言语的意义只有在它的语境中才能被显示，离开具体的语境可能毫无意义。语境是历史文化长期积淀的结果。伦敦学派创始人语言学家弗斯说："在一定意义上，语言环境涉及到一个人的全部经历和文化历史，在语言环境中，过去、现在和将来都是融合在一起的。"

具体到音乐来说，音乐语境就是音乐发生的地点、环境、时间、发生原因、参与对象和参与音乐活动者的身份、修养、处境、心情等各种因素构成的音乐环境。许多民歌离开它原本的文化土壤就让人难以理解，许多民歌的传承就只能发生在和它同时存在的文化语境之中。也许，文化语境就是打开理解"原生态"民歌真谛之门的金钥匙吧。

原载《音乐周报》2006 年 8 月 11 日 5 版

Ⅱ.“原生态民歌”的底线在哪里

笔者认为,“原生态民歌”还存在许多误区,还是一个需要认真讨论的概念。“原生态”是一个借用的词汇,原来是指没有经过人为干预的自然生态。如果用“没有经过人为干预”的标准来衡量民歌,恐怕能够符合这个标准的“原生态民歌”是根本不存在的。原因很简单,就是任何一种歌曲都是人类精神活动的产物,都深深烙上了人类精神力量的印迹,都是人为的结果。

那么,究竟在何种限度内人为加工的民歌才可以称得上是“原生态民歌”呢?是否存在一个人为加工的底线呢?

首先声明,笔者反对泛化“原生态民歌”概念,比如,在比赛中引起争议的两位专业演员唱的二人台戏曲是否可以作为“原生态民歌”的问题,笔者认为如果二人台可以算的话,那么,按照这个逻辑,二人转、黄梅戏、越剧、豫剧等等全国各地的地方戏,直至京剧,那就都可算作“原生态民歌”。这是很不合适的。因为,央视“原生态民歌”比赛不仅仅具有丰富荧屏文艺生活的功能,同时,还具有引导全国各地把目光投向民间、深入挖掘深藏在民间的音乐宝藏的强大舆论导向功能,因而,“原生态民歌”比赛理应为我国的人类

口头和非物质文化遗产的整理、保护工作以及整个文化建设，特别是对民间歌唱艺术的挖掘与保护工作发挥应有的作用。如果把经过专业人员加工的、非常专业化的歌唱都算作"原生态民歌"的话，势必影响对真正深藏于民间的歌曲的挖掘深度，后果可能是大家流于做做表面文章，而真正从民间"发现"的货真价实的"原生态民歌"因为专业水准不够反而没有展现的机会。

以笔者浅见，把"原生态民歌"的底线划在以下四个方面是较为合适的：

1. 歌曲本身应是长期流传在我国五十六个民族中某一个、或某几个民族中的、具有一定历史积淀的传统歌曲。至于"长期流传"的时间如何界定，我想这也不难，因为真正的民间歌曲都是不知道确切的产生时间的，就以模糊的"长期流传"作为判断标准在操作中并不会带来混乱。另外，那些由民间歌手本人按照传统方式创作的歌曲可以连同创作的传统习惯、音乐思维、行为方式一起视为历史的积淀。

2. 承载者身份应是民间业余、半职业、职业艺人。"民间"的概念应明确界定为县城以下(不包括县城)的农区、牧区、山区、渔区的长期居民，确保歌唱者是以农民、牧民、山民、渔民为主体的民间艺人。专业团体演员、大专院校培养的学生应予排除。有人可能会问：如果大学生学的就是原生态唱法该不该排除呢？我认为，既然你已不是民间的身份，就不要再"侵犯"民间弱势群体这一点少得可怜的权益了吧！何况，大学里各种文化交汇，保持文化原生态的可能性几乎为零。

3. 传承方式要求以口传为基础，即要求艺人教唱、学唱的方式主要是代代口耳相传的方式，而不是看谱学唱的现代模式。如果传承中确有谱子存在，则应该是我国某种形式的古代乐谱。那种先有乐谱、然后按谱传承的歌曲应予排除。

4. 创作方式应是业余的创作，即由传承者以自发的方式进行

创作。那些有专业人员参与创作或改编的作品应予排除。

笔者之所以思考为“原生态民歌”设限，是出于想促使我们能够真正在挖掘民间歌唱文化遗产方面切实下一番功夫、把真正属于民间的歌曲展现出来的良好愿望。试想，如果让假的“原生态民歌”大行其道的话，受伤害最深的莫过于那些真正的“原生态民歌”了，这就和如果假的“绿色食品”横行，真正的“绿色食品”产业就有可能濒临破产的道理是一样的。

原载《音乐周报》2006年9月29日5版

Ⅲ. 工尺谱仍然活在民间

曾经有很多人说工尺谱这种中国的传统记谱法已经不能适应时代的发展需要，早已成为僵化的东西而死去了，成为历史的“过去式”。然而，最近，随着我国人类非物质和口传文化遗产保护工作的蓬勃开展，随着对我国传统音乐挖掘、整理、保护工作的不断深入，一些仍在使用工尺谱的民间古老乐种被重新“发现”，证明工尺谱仍然活在民间，让对工尺谱持否定态度的人不得不在事实面前改变看法。

西安鼓乐、冀中笙管乐、泉州南音等古老乐种的民间艺人近年频繁进京演出，除了表演各种传统曲目之外，有的在现场请老艺人作了古老工尺谱的韵唱示范，有的还作了几十人的集体韵唱工尺谱表演，把这一濒临失传的民间艺术展现在世人面前。

2005 年 11 月 21 日，中国音乐学院“中华传统音乐文化资源”项目组邀请西安何家营鼓乐社的艺术家作专门的工尺谱韵谱表演，并录音录像，作为资料保存。同时，请该乐社社长何忠信和陕西省西安鼓乐协会秘书长张召作了有关工尺谱韵唱介绍和现场教唱。中国音乐学院、中国艺术研究院、中央音乐学院的博士、硕士

生，中央音乐学院博士后李玫、褚历，音乐学家乔建中教授、樊祖荫教授也出席了当晚的工尺谱韵唱活动。

据乐社的师父介绍，西安鼓乐的工尺谱保留了宋代半字谱的特征，谱面上只有音高符号，没有节奏符号，韵唱都是在师父的口传之中掌握的，离开口传心授这种传统的传承方式，工尺谱无法解读。现在面临失传的不是乐谱本子，那些本子都在，面临危机的是活的演唱和承载这些无形文化的老艺人。因此，保护工作如果只停留在搜集乐谱上是远远不够的，如果无法韵唱，乐谱本子再多，只能算文物，而不能算音乐。张召老师还说，有人尝试把工尺谱翻译成简谱，事实上也是不行的，因为译成简谱音乐就“凝固”了，而艺人在韵唱工尺谱时会有很多“哼哈”，增加一些谱子上没有的东西，完全按照简谱演奏会失去很多韵味。

看到乐社艺人熟练、有滋有味地吟唱工尺谱，让人产生很多感想。工尺谱这种中国传统的记谱方法之中蕴含着丰富的人文信息，它和中国传统音乐的传承方式、音乐哲学、时空观念、音乐审美等诸多方面密切关联，它是一种编码体系，其中体现着中华民族的智慧和才能。它在民间的顽强存活，证明它是有极强生命力的。礼失求诸野，毫无疑问，工尺谱可以成为我们再造中华音乐辉煌的资源。

原载《音乐周报》2005 年 12 月 9 日 5 版

Ⅳ. 大草原的底色

——齐·宝力高和他的马头琴艺术

草原上万马奔腾，天空中雄鹰翱翔，小溪里泉水淙淙，摇篮旁深情吟唱……伴着激动人心、震撼灵魂的琴声，高昂着那颗尊贵的“大头”，披散着一头马鬃似的长发，无比坚毅的神色以及随着音乐而紧张、松弛、喜悦、痛苦的面部表情，这就是音乐会上马头琴大师齐·宝力高给人留下的深刻印象。

齐·宝力高创作的马头琴乐曲已有 100 多首，出版的马头琴演奏录音连他自己也说不清有多少小时，他说：“反正从早到晚听不完”。他到过亚洲、欧洲、美洲、非洲的许多国家，他把马头琴这件乐器从蒙古包推向了世界，他对马头琴音乐做出了卓越的贡献。

2006 年 10 月 19 日晚，我在中国音乐学院演奏厅听了齐·宝力高的一场演奏会。音乐会上，他不仅用完美的演奏展示了深刻的思想内涵和高超的演奏技艺，还讲了很多自己难忘的故事，发表了许多极有见解的思想。这一切都深深打动了我。为了进一步走进大师的心灵，2006 年 10 月 20 日，齐·宝力高没有演出任务，我们约好见面。就这样，笔者从早晨到晚上，一整天和齐·宝力高在一起，话题从古到今，从中到外，从艺术到哲学，从民俗到宗教，不

仅十分广泛，而且相当深入。本文就是这次长达十个小时亲密接触的感悟结果。

一、独特人生造就的艺术奇才：“先天”注定的传奇人生与艺术之路

宝力高说：“艺术家首先应该是个哲学家，没有思想就只能像个钉鞋匠，成不了艺术家。”宝力高对艺术、对人生的洞察力深刻、独特，常常在不经意间说出极富哲理的话语。这些，得益于他独特的个人经历，是他的“社会大学”，造就了他对社会、对艺术的独特感悟和深邃思考。

1944 年农历二月初二，在这个中国文化中不同寻常的日子里，齐·宝力高，这个顽强的生命，这个日后用马头琴震撼世界的艺术大师，在内蒙古科尔沁大草原降生。他的母亲是一位酷爱唱歌的人，经常唱着蒙古的各种民歌，这使宝力高自幼就受到家庭音乐环境的熏陶。母亲是蒙古贵族后裔，是一位很有个性、很有修养的人，善良、坚强、说话算数，经常教导宝力高：“人要和自己过不去才能有出息”。这句朴素的话，用通俗的话说，就是要不断“挑战自我”。这对宝力高产生了很大的影响，成为鞭策宝力高不断前进动力。至今，宝力高常说“母亲是最伟大的人！”

宝力高的父亲曾在阿拉坦西热图大庙当过活佛，还在印度等地研习佛教 19 年。“我在娘胎里就是听着佛经长大的”，宝力高说。这种家庭背景，培养了宝力高的佛家心性，使他具有了一颗充满善良和仁爱的“佛心”：爱人类、爱动物、爱草木、爱和平。

然而，这个出身，却为宝力高坎坷不平、充满传奇的人生，铺就了一条无法逃避的“预置”轨道。

宝力高三岁时，经过一番严格程序，被确认为莫力庙第五世活佛，但五岁时被赶下台。“我是三岁登基，五岁下台”，宝力高说。当时还要把他拉出去枪毙，有人说：“五岁的孩子还在吃奶呢，留他

一条命吧。”就这样，这个幼小的生命因为幼小而逃过一劫。

更大的磨难还在后头。“文革”中，因为活佛出身，再加上倔强的性格，遭受批斗就像是家常便饭，还受诬陷蹲过几年监狱，遭受过脚踢、毒打、火烤种种酷刑。后来，虽然他还考上过中国音乐学院作曲系，但因为活佛出身却被剥夺了上学的资格。

然而，积极的人，总能在消极不利的环境里保持积极乐观的生活态度，化腐朽为神奇。宝力高说：“只要你留意，身边到处都能学到东西。社会就是大学。”他在监狱里读了很多书，哲学著作看了不少，尤其佩服毛泽东的著作，《实践论》、《矛盾论》都看过，认为“枪杆子里面出政权”、“洋为中用，古为今用”都是从实践里总结出来的颠扑不破的真理。

坎坷的经历并没有摧垮宝力高坚强的心，反而磨炼了他钢铁般的意志。多舛的人生造就了他对社会、对人生、对艺术的深刻理解和非凡的洞察力。酸甜苦辣人生百味的反复品尝，喜怒哀乐世间情感的丰富体验，也铸就了宝力高无比丰富的内心情感世界。这为他日后的音乐创作和表演，为他多彩的艺术生涯，提供了丰富、充足的养料。除了演奏马头琴、创作马头琴音乐、歌曲，他还写诗，画画，练书法，这些都为他的音乐艺术增添了不少文化厚度。

没有生活就没有艺术，没有体验就没有真情，这是古今中外艺术领域里颠扑不破的永恒真理。

宝力高在苦难中开始了他的音乐生涯。妈妈告诉他马头琴是佛爷留下来的乐器，是成吉思汗留下来的乐器，是蒙古人灵魂深处的声音，是神圣的乐器。从此，他和马头琴结下了不解之缘。

二、“双重乐感”：有了科尔沁大草原音色的“底色”，什么技术都可以借鉴

马头琴在齐·宝力高手中，是一件可塑性极强的乐器。他不仅可以在质量一般的琴上拉出动人的声音，还可使自己的马头琴

演奏出多种截然不同的音色。他用马头琴演奏风格浓郁的内蒙音乐，草原音乐的独特韵律，马头琴独有的音色，长调的悠扬，“潮尔”的震颤，“脑古拉”独特的润腔，让你仿佛置身于辽阔无垠的科尔沁大草原上，徜徉在内蒙音乐的海洋中。一瞬间，他又把马头琴变成另外一幅面孔出现在我的面前，用它奏出帕格尼尼、莫扎特、里姆斯基柯萨阔夫等人的动人旋律。纯净的音质、美妙的双音、和弦、跳弓、顿音、快速音阶，此时，马头琴俨然成了一把小提琴！

听过宝力高马头琴演奏的人都不难听出在他的马头琴音乐中的提琴意蕴。演奏技术如此，创作的作品也是如此。

齐·宝力高跟随马思聪的高足王华翼学过四年小提琴，13岁起就一直跟着杜兆植老师学习作曲技术，西洋乐理、和声、曲式都系统学过。他把这些技术都用在了马头琴上，他说：“马头琴融合了世界各种弦乐器的优秀技法。”

看到他在马头琴演奏、创作上借鉴了这么多的小提琴因素，我内心产生了一个很大的疑虑：这音乐还是马头琴的音乐吗？

在场的额尔德尼解开了我心中的疑团。他是宝力高早年教过的学生，跟宝力高学琴30多年了，他现在演奏马头琴，也制作马头琴。他说：“乐感是最主要的。乐器和技术都是为乐感服务的，宝老师能在小提琴上演奏出马头琴的感觉。”我说：“可以不可以这样说：技术和乐器是电脑的硬件，乐感是软件，是预置的操作系统？”额尔德尼说“是的”。这样来说，在齐·宝力高的乐器、技术背后，支撑他马头琴艺术的是两套“操作系统”，一套是早年预置的“内蒙古系统”，另一套是后来安装的“欧洲系统”。在这两套系统中，前者是基础性的构建。

对于我和额尔德尼的说法，齐·宝力高也表示赞同。童年时期，科尔沁草原乌力吉牧仁河的滚滚河水，河边高大的树木和一望无际的大草原，给宝力高留下了无法抹去的深刻记忆。而烂熟于胸的几千首内蒙民间曲调，是“刻”在他心里的音乐烙痕，为他的乐

感涂上了一层浓重的草原音乐底色。他说:“我的乐感来自科尔沁大草原”,“一个人的本性八岁以前就定型了,八岁以前是一张白纸,画上什么颜色就是什么颜色”,他还反复说:“狼就是狼,狗就是狗,本性是不能改变的。”这语言虽然略显粗糙,但道理却很深刻。有了科尔沁大草原乐感的“底色”,什么技术都可以借鉴,借鉴什么技术也都不会失去蒙古音乐的韵味。

他自己是一边向西洋技术学习,一边挖掘民间的艺术宝藏。直到现在,他还每年都要到最偏僻的地方去寻访民间艺人,学习他们的演奏方法、吸收他们的音乐思想。最近他就在阿拉善西部腾格里沙漠深处寻访到五个健在的尚能演奏马头琴的“马步”的民间艺人,最年轻的64岁,年龄最大的89岁。他们还能演奏地道的“原生态”的“马步”,但也只会七十多种“马步”中的十几种了,其余都失传了。宝力高去了两次,每次半个月,学到了这种“马步”演奏技术,并在舞台上作了介绍,还据此写了一首新作品。对于他来讲,民间艺术是永不枯竭的艺术源泉,需要永无止境的探索。

他还认为音乐学院作曲系的学生首先要学好民歌,打好乐感的基础。在他的理念中,从心灵到音乐有一个固定遵循的路径,那就是心灵决定乐感,乐感驾驭技术,技术支配乐器,乐器发出声音。对音乐最终起到决定性、根本性作用的是心灵和乐感。

美国民族音乐家曼托·胡德(Mantle Hood,1918—)曾经提出过一个著名的“双重音乐能力”(bi-musicality)理论,在民族音乐学界产生极为深远的影响。按照胡德的理想,民族音乐学的研究者应该能够掌握被研究对象的音乐技能,用他们的乐感去体悟音乐、表现音乐,这样才能从自己的乐感“偏见”中解脱出来。

齐·宝力高虽然不是民族音乐学家,但是,谁又能说他的作曲、演奏不是一种研究工作呢?一个音符的安排,一个节奏的处理,一种“润腔”的拟定,那一项没有凝聚他智慧的结晶呢?他自发地实践了胡德提出的“双重音乐能力”理论,因而,他具有了无比宽

阔的胸襟，他说："谁都不应该说自己的乐器才是最好的、自己的民族才是最优秀的，大家应该和平共处，取长补短，共同进步！"

三、"变与不变的对立统一"：齐·宝力高的马头琴改革实践与理念

大家都知道是齐·宝力高把马头琴改成了现在这个样子，但很少有人注意他改革中的坚定信念。

马头琴的共鸣箱早年是用马皮蒙的，因为那极易受潮跑音，在宝力高的老师手上就改成了用定音鼓皮蒙制。但这并没有多少实质性的改善，一遇阴天下雨、气温升降，音高极不稳定。1973 年一次演出遇到大雨，马头琴在舞台上声音逐渐减弱，最后终于失声。这促使宝力高下决心改革马头琴，他想到了蟒皮。换成蟒皮的马头琴音色淳厚、优美抒情，音域也得到扩展，迈出了重要的改革步骤。但是，马头琴的共鸣箱面积大，大块蟒皮受潮、遇热、遇冷，张力变化明显，用蟒皮蒙制的马头琴也还是没有解决音高的稳定性的问题。1983 年在北京与交响乐团排练《草原音诗》时，因为频繁的定弦，被乐团同行嘲笑：我们排练的是马头琴协奏曲，不是"定弦协奏曲"！在这个强烈的刺激下，宝力高终于迈出了马头琴改革的关键一步：把琴面换成梧桐面板。当年花八块钱请制琴师傅用梧桐木作面板的那把马头琴音色明朗，音量宏大，歌唱性强，并且音高稳定，与乐队合奏时轻轻松松即可从音流中脱颖而出。这把琴成了宝力高的挚爱，几十年来一直伴随着他走南闯北，与他形影不离。后来，他在日本又做了一种用松木作面板的马头琴，又作了一些局部的改进。

这样，马头琴从马皮、定音鼓皮、蟒皮、桐木板、松木板，已经经历了五次换代。再加上其他的配套改革，如琴码、琴弓、音孔位置和形状，等等，使得马头琴发生了很大的变化。这招来了不少批评。同样，笔者心中也充满了疑虑：这还是马头琴吗？f 孔一开，

与小提琴还有什么区别?

怀着这样的困惑,我向齐·宝力高表达了我的疑问:马头琴固守未变的本质是什么?改革的理念又是什么?

宝力高说:"没有传统的瞎改当然不行,要在传统的基础上进行改革。马头琴的'马尾织弦法'是不能改变的。马头琴的琴弦与小提琴不同,用'马尾织弦法'做成,小提琴是一根合为一体的弦,马头琴的弦是相互独立的很多根弦。这样的琴弦有它独特的音色。噪音也是它必不可少的组成部分,没有噪音就不感人。马头琴的噪音就是这种琴弦产生的。'马尾织弦法'要是改了,马头琴就完蛋了。"

原来,"马尾织弦法"以及由此带来的独特音色是宝力高在马头琴改革中固守的传统底线!说到底,他固守的是传统的马头琴音色韵味,这正是马头琴音乐的本质"内核"。

他还说:"我们并不是为了改变而改变。过去的马头琴声音像蚊子一样,音高还不稳定,不改革除了进博物馆,没有别的出路。逼上梁山,不改不行!"

黄翔鹏先生说"传统是条河"。那是一条既保留着自身内核又日新月异的河。梅兰芳先生也有"移步不换形"之说。齐·宝力高说他的马头琴改革是"变与不变的对立统一"。

变,是为了求生存;不变,是为了传统的基因。这就是齐·宝力高马头琴改革的核心理念。

四、"父亲+母亲=老师":齐·宝力高的责任公式

齐·宝力高在给"老师"下定义时,语出惊人,他说:"什么是老师呢?父亲加母亲就等于老师"。父亲+母亲=老师,这就是齐·宝力高的责任公式,是他对传承马头琴艺术高度责任心的体现。

宝力高介绍说,"文革"期间,马头琴被当作民族分裂的乐器,不准拉。他就把当时的"革命"歌曲改编了在马头琴上拉,那时候,

整个内蒙就他一个人在拉马头琴。“文革”结束后，他把传承马头琴艺术的重担义无反顾地挑了起来。他在内蒙教过很多学生，很多人如今都成为马头琴演奏家，成为马头琴艺术的栋梁人才。但是，宝力高从来没有收取过这些学生的学费，还把学生当作自己的孩子一样对待，在家里管吃管住，还帮助他们解决生活上的难题：没有老婆的，帮着张罗，买不起房子的帮助买房子，夫妻打架的帮助平息争端，等等。这样，学生们都爱戴他，信任他。2001 年，他亲手建立的马头琴“野马队”队员由 27 人猛增到 1000 人，一个夏天的集训，齐·宝力高就拿出了家里的 12 万元积蓄，还从别处找来 20 万元，全部用于集训开销。在日本还捐助 30 万日元帮助学生交学费，完成留学学业。

宝力高说他在中国教学生不收钱，因为中国是社会主义国家，他本人学琴没有交过学费，所以也不收学生的钱。但是他在日本教学生要收学费，因为那是资本主义国家，情况不同。

不交学费的学习也不是那么容易的，因为宝力高说：“我不收你学费，你吊儿郎当的我就要揍你！你们谁愿意跟我学我都教，但是不认真学我必须揍你！”

说起宝力高对学生的严厉，他的学生都是深有体会的。他自己的儿子学琴他不满意时也是一样，很粗的棍子都打断过。

宝力高的逻辑是：老师是你爹妈加起来的综合体，要爱你，不好的时候就要打你。他打学生，也是一种深爱的表达方式。爱之深，才恨之切。

五、坚韧不拔的开拓者：
用成吉思汗的精神统一马头琴弓法

齐·宝力高是一个坚韧不拔、执著顽强的人。在谈到他戒烟的时候，我问他有没有出现过反复。他斩钉截铁地说：“我这人说话算数，说戒就戒，没有反复！”这种精神在他统一马头琴弓法的事

情上得到充分体现。

从 1973 年写关于马头琴的演奏技法的书开始，齐·宝力高就在探索、归纳马头琴的演奏弓法，尝试统一马头琴的弓法。1986 年成立“野马队”，八个人，各不相同。这一年，各个旗抽调文化系统的马头琴演奏者成立高级训练班，统一集训，回去再传播马头琴艺术，49 个人，每个乌兰牧骑都有一个人。宝力高正式开始了他艰难的统一弓法之旅。马头琴是一种起自民间的乐器，一开始演奏者都不知弓法为何物，一人一种方法，“乱七八糟”，统一起来谈何容易！坚韧不拔的宝力高把这些人带到锡林郭勒盟一个无人居住的偏远地方，封闭式强化训练 45 天，统一了这些人的演奏弓法。到 1989 年，经过三年的不懈努力，宝力高终于实现了统一马头琴演奏弓法的梦想。

笔者问：“统一弓法对马头琴艺术是一件好事吗？”他的回答是：“什么事情不统一都不行。当年成吉思汗用武力统一了整个蒙古，要是不统一的话，各个部落整天互相残杀，蒙古族早就不存在了。我统一马头琴弓法用的就是成吉思汗的精神。”

对于集体合作的演出形成，统一弓法是必须做的事情。后来“野马队”发展到上千人，没有统一的弓法是无法合作的，一人一种弓法的演奏效果也是不堪设想的。

然而，这个统一弓法的过程是极其艰苦的，没有坚韧不拔的毅力、没有雷霆万钧的气魄，都是无法实现的。宝力高就是这样一个极有魄力、坚韧不拔的开拓者。

六、充满爱心的“和平使者”：心灵的呼唤与倾诉

齐·宝力高到今年已经在日本住了 22 年，他的马头琴艺术在日本深受欢迎。他还到过欧洲、美洲、非洲的许多国家演出，2005 年 8 月 16 日还在维也纳金色大厅演出过。他把马头琴这件乐器从蒙古包推向了世界，也把爱好和平的理念传播到世界各国。

他深爱和平，认为世界要和平，人们要互相关爱。宝力高说："只有爱才能真正解决问题，飞机、大炮、原子弹都不能真正解决问题，打打杀杀只能增加仇恨。"

宝力高认为他的音乐是"人道主义的"、"和平的"、"充满爱的"。他说："我通过马头琴能够促进和平、传播文化、增进了解、增加友谊。"他成了一位"和平使者"，足迹所至，都成了他用心灵倾诉友爱、呼唤和平的地方。

原载《人民音乐》2007 年第 4 期

Ⅴ．认识中国音乐视角的更新

认识任何事物，都有一个观察角度的问题，即视角问题。比如几何学里的俯视图和侧视图等，因为观察角度的不同，客观对象所显现的形貌也大不相同。当代解释学认为："视界属于视力范围，它包括从一个特殊的观点到见到的一切"[1]。由于认识的局限，常会出现类似于盲人摸象的种种偏见。此类偏见并非对事物的本质毫无触及，有着它本身的价值。然而问题的要害在于他们把自己所能见到的当成了事物的全部真相，并且没有认识到这个问题。

认识中国音乐也存在类似的情况。一个世纪以来我们认识中国音乐的视角是非常狭窄、非常局限的，在世界迅速发展的今天已是非常陈旧的，我们急需扩大视野，更新视角，从而更好地认识中国音乐的本质，建构起中国的音乐体系。

一、"他者"角度及其更新

"他者"视角在一个世纪以来一直是认识中国音乐的重要角度，同时，他者角度也是非常有价值、可以给我们许多有益启示的角度。

19 世纪，欧洲资本主义生产方式得到蓬勃发展，工业化强国的纷纷崛起，使殖民贸易和殖民统治达到空前的程度。“到第一次世界大战结束时，欧洲的殖民地覆盖了地球总面积的 80%”[2]。随着欧洲国家大规模的对外扩张和殖民统治，“在文化领域如同在政治领域和经济领域一样，欧洲文明的大规模移植已经发生”[3]，可以说西方文化伴随着西方的科技成果——炮和舰，一起成为强势文化而流布到世界各地。“19 世纪后期，欧洲殖民统治者一方面扩张殖民地，一方面对殖民地的文化感兴趣。音乐作为文化的一部分引起了欧洲殖民者的兴趣，殖民者就像采集植物标本一样采集音乐标本，当时主要是采集非洲的音乐标本。这些从所谓的原始的、未开化的、野蛮的民族采来的音乐标本都放在维也纳的音响档案馆里，然后做音乐分析。当时叫做‘比较音乐学’，目的是对采来标本进行比较，只对音乐的形态、音乐的音响，音乐的进行方式及传播模式感兴趣，社会问题、人文问题都是毫不相干的事情”（郑苏：《民族音乐学的学术范畴、理论、方法和目的》孟凡玉整理，发表于《中国音乐》2004 年第 4 期）。殖民者出于猎奇和统治需要，开始研究东方，于是产生了所谓的“东方学”。“东方学”“产生了一套认识词汇，其作用，就像其风格一样，是将东方置于一种比较的框架之中”[4]，而这种比较极少是客观描述性的，通常是用“他者”的尺度来解释和评判东方。例如 16 世纪传教士弗洛伊斯在他的《日欧比较文化》中写道：“日本的音乐，自然的创作的都不调和，刺耳，听上十五分钟就相当痛苦”[5]，1851 年柏辽兹听了中国歌曲之后写到：“中国人唱歌就像狗吠，就像猫吐出卡在嗓子的一根鱼刺”[6]。他们显然是用自己的标准和习惯去审视、评判别人的音乐。19 世纪欧洲的主流思潮是进化论和欧洲中心主义，是古典进化论思潮占据主导地位的时期，斯宾塞、泰勒、摩尔根等人普遍认为“人类是不断进化的，在进化链条中，欧美国家已发展到最先进、最文明的阶段，而其他民族和国家，特别是那些土著部落，仍处

在进化过程的初始阶段，所以，也是最粗野、最野蛮的阶段”[7]，认为人类按照相同的路线向前进化，欧洲的今天就是其他落后民族的明天或者后天，泰勒甚至按照他的“文化标度”排出了“澳大利亚人、塔希提人、阿兹泰克人、中国人、意大利人”的进化顺序。这种理论发展的必然结果就是“欧洲中心主义”和“白人种族优越论”。

这就是当时西方人研究非欧音乐的动机和主要视角。

然而，随着时间的推移，“他者”也在不断发生变化。

19 世纪 80 年代以后，欧洲人对非西方音乐肤浅的认识状况开始出现了明显的转机。例如，1884 年埃利斯在对世界各民族音乐的测音研究中，得出一个十分著名的结论：“在全世界不是只有一种音阶，或只有一种自然的音阶，赫尔姆霍尔茨极为巧妙地建立在音响学上的构成原则为基础的那样一种音阶，而是有着非常多的和各式各样的不同音阶。其中有些是极其人为的，甚至还存在着具有很随意发音的音阶”[8]，证明了世界上的音阶是多样并存的，欧洲音乐只是世界音乐中的一种，欧洲音乐建立在泛音列基础之上的“科学”法则并不是世界音乐的普遍法则，因此也不能把它作为衡量、评判各种音乐的“金科玉律”。这是对“欧洲音乐中心论”的一次有力反叛。此后比较音乐学家、民族音乐学家、音乐人类学家许多人转变视角，对非欧音乐作了深入系统的研究。比如施图普夫、霍恩博斯特尔、萨克斯等人都做出了重大贡献。美国人类学家博厄斯坚决主张“衡量文化没有普遍绝对的评判标准，因为任何一个文化都有其存在的价值”，“像文化这样复杂的现象是不可能有绝对体系的，绝对体系的提出，总是反映出我们自己的文化”，“只有在每种文化自身的基础上能深入每种文化，只有深入研究每个民族的思想，并把在人类各个部分发现的文化价值列入我们总的客观研究的范围，客观的、严格科学的研究才有可能”，“任何一个民族的文化只能理解为历史的产物，其特性决定于各民族

的社会环境和地理环境”[9]。博厄斯的“文化价值相对论”很快就荡涤了充斥美国学术界的“种族优越论”，赢得了大批的追随者，影响了全世界人类学发展的方向。著名的音乐人类学家梅里亚姆也提出了“声音、行为、概念”的理论和方法，他在《音乐人类学》一书中说：“关于音乐概念，对于探究一种音乐体系知识的音乐学家来讲是根本的基础，这些音乐概念预示着所有人的音乐行为，没有对这些概念的理解，就不会对这些音乐有真正的理解”[10]，他把民族音乐学研究推向一个新的阶段。在当代，民族音乐学的理论和方法对欧美音乐理论和实践产生了重大的影响，许多中小学和大学都把非欧音乐纳入教学内容，占有一定的学分。1998 年美国音乐教育专家、2000 年目标制定者之一的本耐特・雷默在中国第七届国民音乐教育改革研讨会上的报告中讲：“为什么来自像美国和中国这样一个在历史、价值体系、政治和经济体系、教育体系、传授艺术的方式等方面完全不同的国家的人、这两种文化完全不同甚至对抗的人，却彼此感兴趣要互相学习呢？”[11]“作为人类，我们的个性——我们的特性和身份——对我们来说非常珍贵。它表达了我们生存的核心，我们的思维。”[12]当代西方的各种现代派音乐也对过去的欧洲音乐观念提出了强有力的挑战。当代西方学者还研究了“局内人”“局外人”、“emic/etic”、“镜子”等问题，对音乐的普遍的“共性”提出质疑，对“音乐是世界的语言”重新进行批判认识，并力图以积极参与者的身份研究非西方的音乐。

“他者”从异国情调的猎奇到严肃认真的研究，从自身单一文化的体验到向东方文化的体验扩展，从权威的采集者或评判员到认真学习的“学生”，是对西方音乐高级、东方音乐低级认识的重大转变和批判，其视角已经发生了重大的变化，为我们认识自己提供很有价值的参考和启示。

二、“主体”角度及其更新

中国人用自己的眼光认识中国音乐，应该是毫无问题，但恰恰

是这个“主体”角度在一个世纪以来出现了很大的问题，“我”成了从“镜子”中折射出来的虚假的“我”。

19 世纪下半叶，中国的国门被列强用炮火强行打开。随着西方政治、经济、文化的全面入侵，许多中国人在西方的权威话语中迷失了自己，并逐渐成为“东方学”的“东方代言人”。导致的结果是在 20 世纪人们认识中国音乐、评判中国音乐总是在和一个既定的标准——欧洲音乐的样式——来做比较，有意或无意之中总是按照这个体系来衡量、评判和要求中国音乐，并且在音乐实践中自觉或不自觉地“规范”中国音乐，使用西方音乐的标准去“格式化”处理中国音乐，把中国音乐“削足适履”地硬套在西方音乐的术语和概念的框架之中，使中国音乐逐步迷失了自己的个性，与欧洲的“标准体系逐步趋同”，以至于中国音乐家到国外进行音乐交流时，竟然难以拿出能真正代表中国音乐的音乐作品。以西方音乐标准衡量中国音乐的表现可以说比比皆是，例如，认为中国音乐没有和声、没有多声部；认为中国唱法不科学、缺乏共鸣；认为中国乐队缺乏低音乐器、没有交响化的音响效果；认为中国乐曲结构手法单一、没有奏鸣曲式的合乎逻辑的矛盾冲突与展开手法等等，都是以欧洲音乐为标准来衡量中国音乐所得出的结论。而那种为了证明我们也有某种东西，骄傲的宣称：你们的东西我们也有，并且古已有之。其实都是在一个潜台词的作用下做出的选择，这个潜台词就是：西方的和声是科学的，多声音乐是高级的，七声音阶比五声音阶先进，西方交响乐的乐队组合是科学的，美声唱法是科学的发声方法等等。认识的角度其实也是变相的“他者”视角。用这种“镜子”中虚假的“主体”角度认识中国音乐极大地遮蔽了中国音乐的本质，产生的后果是严重的。理论上，“中国音乐落后一千年”“中国音乐的出路只有向西方乞灵”等论调时至今日仍然有人奉为信条；实践中，对西方模式的生搬硬套和盲目的崇洋，使中国传统音乐在 20 世纪经历了前所未有的冲击，传统音乐在急剧消失、或被挤压、局限在非常狭小的生存空

间，音乐主体被置换，产生了现代与传统断裂的危机。比如说中国传统的记谱，今天的中国人除了少数专家还有几人能够解读工尺谱、古琴谱？而这些在一百多年以前曾是我们音乐记谱的“本体”，仅仅一百多年已被“遗忘”殆尽，这不是传统的断裂又是什么？再比如说学校音乐教育，这是涉及面最广、影响最为深远的音乐实践活动，自从学堂乐歌以来，记谱法、基本乐理、视唱练耳、唱歌、乐器、欣赏教学的主要内容基本是西方的内容，或者是经过西方标准“格式化”处理以后的中国作品，学生对中国传统音乐知之甚少，造成中国传统音乐严重的“沙漠化”现象。一位著名的音乐教育专家说：中国的普及教育推进到哪里，传统音乐就从哪里退一步。这不能不说是对我们音乐教育的辛辣讽刺。似乎我们的学校音乐教育根本没有传承中华传统音乐文化的义务。我们强调过音乐教育的德育功能、美育功能，却严重忽视了音乐教育的文化属性。匈牙利著名的音乐教育家柯达伊曾批评匈牙利的音乐教育：国家用大量资金维持的音乐学院只是为了少数人。我们的音乐学院如何？我们有的音乐学院甚至只盯着外国，一心只要到国外去拿奖，把在国外获奖当成最高荣誉，至于中国老百姓“听不懂”——其实是不认可——那并不重要，可以到国外去寻求发展嘛。教育思想、办学思路出现很大的偏差，存在着许多亟待解决的问题。

对于上述这些问题，一些具有远见卓识的学者早就有过批判。20 世纪 80 年代以后，民族音乐学在中国的影响越来越深入广泛，民族音乐学的理论和研究方法给我们认识自己的音乐以很大的启发。20 世纪末，音乐界就 20 世纪中国音乐的发展道路展开了激烈的讨论，许多学者对中国音乐畸形的发展提出了批判。管建华先生的《中国音乐传统价值重估的思考》、《中国音乐文化主体性危机的思考》（分别载于《音乐研究》1993 年第 3 期、1995 年第 4 期），沈洽先生的《二十世纪国乐思想的“u”字之路》，王耀华先生的《中国近现代学校音乐教育之得失》（均载于《音乐研究》1994 年第 2

期)等文章引起了极大的震动。管建华先生的《中国音乐审美的文化视野》(中国文联出版公司 1995 年第一版)一书和《语言学转向与重识国乐》(1999 年北京"20 世纪中国音乐学"国际学术会议宣读论文)则为我们提供了一个认识中国音乐的广阔的文化视野。一些音乐学院开设的世界音乐课程也为认识丰富多彩的世界音乐打开了一扇窗口,对转换认识中国音乐的视角和以更广阔的视野认识中国音乐具有非常重要的意义。樊祖荫先生对中国和声以及多声部民歌的研究,沈洽先生的《音腔论》(载《中央音乐学院学报》1982 年第 4 期、1983 年第 1 期)和其他一些学者类似的研究则深入到中国音乐本体内部,努力发掘中国音乐的本质特征。对中国现存的音乐的研究,比如对冀中笙管乐的大规模的整理和研究,民族音乐的"四大集成"等工作,尽管还存在许多不足,也存在参与主体的"视角"问题,但是都为抢救、保存和认识中国音乐做出了重要贡献。存在的某些不足正可以说明转变视角的重要性和必要性。1998 年 5 月 29 日《中国音乐》编辑部召开了"跨世纪中国音乐文化建设"座谈会,会上很多专家就重视中国传统音乐问题发表了自己的见解,在中国传统音乐目前的状况和应采取的政策方面基本达成共识。会上,樊祖荫先生呼吁:"现在的当务之急,一要转变观念,二要补课,补我们不懂、不熟的传统音乐的课"(请参阅《中国音乐》1998 年第 3 期第 2 页),同时还强调在音乐教育中要大力提倡母语教学。一些学者和基层音乐教育工作者为推行乡土教材也做出了很多可贵的努力,比如赵宋光先生关于"扎根办学"的理论和实践,谢嘉幸先生的科研课题"学校民族音乐教育的理论与研究"等。以上这些都可以说明转变视角已从理论渗透到了音乐实践,正在向纵深发展。

经过一个多世纪,中国音乐走过了一条曲折的发展道路,认识中国音乐经历了从单一的视角到多层视角的转换与更新历程。在即将跨入 21 世纪的今天,从多层视角认识中国音乐的理论框架已

被越来越多的人所接受。那种妄想让人们仍然以欧洲音乐为至高楷模而盲目仿效的思想，实际上是一种文化惯性和心理惰性的表现，是从欧洲角度的单一视角观察中国音乐的延续，在新的历史条件下已经成为一种保守思想，必须更新。

三、其他角度的启示

历史发展到今天，从上一个世纪的全面学习西方，到当今西方以及全世界范围的东方文化热潮，东西方文化的关系已显露出开始又一个轮回的迹象。我们可以从音乐以外的其他角度来获得有益的启示。正如管建华教授所说，我们可以“通过汉语文化语言学的转向，哲学的转向，以及音乐学研究的语言学转向，以此多层视角重新认识中国音乐的结构特征与文化价值”[13]。

一些国家处理本国音乐与西方音乐关系的实践经验，可以为我们提供有益的参考。比如日本、韩国，既保存了地道的本土音乐，又学到了西方音乐的精粹；印度则以具有鲜明特点的本民族音乐在世界音乐之林中赢得了世界各国的广泛认同；突尼斯的音乐学院学生则要先修习本民族音乐，然后才能够学习外国音乐，以确保把“母语”音乐作为整个音乐学习的基础；匈牙利音乐家巴托克、柯达伊等人掀起的“民歌运动”形成了匈牙利民族的强大的凝聚力，使他们在 20 世纪 90 年代的东欧剧变中保持了少有的稳定，巴托克、柯达伊也被视为匈牙利的民族英雄。所有这些，都可以为我们提供认识中国音乐的另一种参考视角。

“他者”角度、“主体”角度以及其他角度是一种互补的关系。正如几何学里从多种角度的视图才能正确反映物体的全貌的道理一样，我们必须从多种角度审视中国音乐，才能真正认识中国音乐的本质特征和文化价值。总之，认识中国音乐不能再局限于单一的视角，多维视角的更新是不可避免的发展趋势，我们正处于这一不可逆转的转化与更新的历史进程之中，我们每一个人应该肩负

起历史赋予的责任，为认识中国音乐本质、建构起中国音乐体系做出历史的贡献。

---

[1] 王岳川主编:《现象学与解释学文论》，山东教育出版社，1999 年，第 1 版，209 页。

[2] 爱德华·W. 萨义德著，王宇根译:《东方学》，三联书店，1999 年第 1 版，第 159 页。

[3] 斯塔夫里阿诺斯著，吴象婴、梁赤民译:《全球通史》，上海社会科学院出版社，1999 年第 1 版，第 553 页。

[4] 同注 1，第 209 页。

[5] 转引自管建华:《中国音乐审美的文化视野》，中国文联出版公司，1995 年第 1 版，第 206、207、23 页。

[6] 同注 2，第 206、207、23 页。

[7] 夏建中:《文化人类学理论学派》，中国人民大学出版社，1997 年第 1 版，第 71－73 页。

[8] 董维松、沈洽编:《民族音乐学译文集》，1985 年第 1 版，第 28、29 页。

[9] 同注 7。

[10] 转引自管建华编著:"音乐人类学导引"，载《中国音乐》，96 增刊，第 184 页。

[11] [美]本耐特·雷默著，林军译:"21 世纪音乐教育面临的挑战"，载《云南艺术学院学报》，1998 年特刊。

[12] 同注 11。

[13] 管建华:《语言学转向与重识国乐》，1999 年打印稿。

原载《中国音乐》2001 年第 2 期

Ⅵ. 中国传统音乐缺少低音乐器的原因探析

中国传统音乐有着非常悠久的历史，根据科学测定，贾湖骨笛有将近九千年的历史。这足以证明中国音乐在相当久远之前已经有了很高的发展水平。

但是，在如此悠久的发展过程中，中国传统音乐并没有产生出足够的低音乐器（本文“低音乐器”概念是指发音较低，在乐队中担任和声基础——低音声部演奏的乐器，如大提琴、低音提琴等），也没有发展成西方音乐的立体化、交响化的音响范式。这一差别，也常常被一些人用作说明中国音乐落后于西方音乐的佐证。

那么，是中国人的智慧不足以开发出低音乐器，还是另有原因？是“不为”还是“不能为”？笔者认为中华民族是一个非常优秀的民族，没有开发出足够的低音乐器绝对不是智慧的问题，有或者没有低音乐器只是音乐文化浅层的外在表现形式，真正的原因要到更深的文化层次中去寻找。就像我们能看见的冰山只是整个冰山的一角，它的绝大部分都沉没在水面之下一样，无论是西方音乐还是中国音乐，其生成和发展都是和它的文化背景紧密相连的，看似偶然之中包含着内在的必然性，是适应各自群体生活、审美需要

的产物，是深深植根于各文化沃土之中的艺术之花。正如博阿斯所说："任何一个民族的文化只能理解为历史的产物，其特性决定于各民族的社会环境和地理环境"[1]。本文拟就中国传统音乐中缺少低音乐器的原因作一点初步的探讨。为了更清楚地说明问题，也涉及西方音乐低音乐器的生成问题。

一

低音乐器是适应乐队音响立体化、交响化要求的必然产物，同时又是乐队音响立体化、交响化的基础。乐队音响立体化、交响化与低音乐器，前者是后者产生的原因，后者是前者形成的基础。

考察西方音乐发展的历史，我们可以发现西方早期同样是缺少低音乐器的，"14世纪的高音（haut）和低音（bas）乐器的区别不在音高而在响亮度"[2]。当时用得最多的低音乐器如竖琴、琉特琴、横笛和竖笛等，在今天看来还算不上是真正的低音乐器。现代意义上的低音乐器是随着乐队音响的立体化、交响化的进程而逐步开发出来的。"古提琴在15—17世纪的欧洲特别流行。在这一时期中，现代管弦乐队中所运用的弓弦乐器是在古提琴类乐器的基础上逐渐发展成型。最先发展成型的是小提琴，后来中提琴、大提琴、低音提琴逐步发展成型"[3]。而这一时期欧洲经历了文艺复兴和巴洛克等重要的历史时期，器乐曲的形式正在逐步完善，巴赫（1685—1750）、亨德尔（1685—1759）、维瓦尔第（1678—1741）、拉莫（1683—1764）等西方音乐史上的巨人——奠基西方音乐的大师，都已经开始了他们的音乐活动，他们在乐队编制、乐器选择方面作了一些铺垫工作，为18、19世纪的奏鸣曲、交响曲、协奏曲的繁荣打下了基础。在这个发展过程中，低音乐器和乐队音响的立体化、交响化共同获得了较大的发展，它们产生、发展、成熟的过程是同步的，二者之间的关系是互相依存、不可分离的。

那么，促使西方音乐走上音响立体化、交响化发展道路的因素

又是什么呢?

首先,西方多声音乐是在教堂中获得蓬勃发展的机会的。“在西方,天主教(基督教)的音乐在教堂的主要作用在于创造神圣的气氛,而不是讲道。讲道的任务是由神父们的讲演来独立完成。这种分工,使音乐家们不仅仅顾及唱词的清晰程度,而是专心致力于多声部的交错起伏、和声的丰满浑厚组成的音响世界,以渲染上帝的伟大,创造教堂中恢宏、庄严、神秘的天国气氛”[4]。在西方,宗教活动在人们的生活中是非常重要的,宗教影响到西方文化的方方面面。同样,教堂音乐对西方音乐的影响非常巨大,比如罗马教皇格里高利一世编订的“格里高利圣咏”在几百年里一直是西方音乐的典范,至今仍在传唱。早期的音乐家如巴赫、亨德尔等人音乐活动的主要场所是教堂,作品大都是宗教题材的作品。欧洲的歌剧院、音乐厅对音响效果的要求与教堂也是相似的,宏大、浑厚、立体化、交响化的音响效果是适应这种应用场合的必然选择。从这个角度来看,西方音乐走向音响的立体化、交响化是一种历史的必然,低音乐器自然是“应运而生”的结果,同样是历史的必然。

西方音乐走向立体化、交响化更深一层的原因是西方人崇尚精确的理性思维特点。从哲学上来看,苏格拉底、柏拉图和亚里士多德创立的古代系统哲学,其理性主义的因素对西方的哲学和科学文化产生了深远的影响。从语言来看,比如英语,有人称的主格、宾格,动词时态,形容词的比较级、最高级,名词的单数、复数,定冠词、不定冠词,从句的引导词等等,都要求有精确的表达形式。从艺术来看,西方绘画中的定点透视原理是一个最基本原理,合乎比例的时空造型要求其表达的准确性。与中国艺术相比,西方艺术具有写实的特点。这些特点在西方音乐中的体现就是西方音乐建立在低音基础之上的和弦和功能和声原则之下的和弦序进。西方音乐曾经历过一个重要的“数字低音”时代,“巴洛克时期的典型织体是一个牢固的低音声部和一个华丽的高声部由不引人注目的

和声把它们维系在一起。……重点放在低声部上……低音声部用一件或几件通奏低音乐器演奏，并常以一件支撑性乐器来加强”[5]。拉莫是西方和声学的奠基人，对西方音乐影响十分深远。拉莫认为音乐的根本要素是和弦，而不是单个的音，也不是旋律或音程。把和弦及其各种转位看作同一个和弦，并引入“转位”概念，是拉莫的一大贡献。“转位”已含有定点——根音的支撑因素在内，由此引出的“基础低音”概念和确认主、属、下属三种和弦是调性的支柱从而形成的“功能和声”，都是基于低音进行和以主三和弦为中心的定点思维基础之上的音乐逻辑思维。无论是演奏数字低音的“支撑”乐器，还是“基础低音”、“和弦转位”、“功能和声”，都可以清楚地看到类似于绘画、雕塑中的“定点透视”原理的存在与运用。同时，这一原理还要求音乐中的各个声部的“音响造型”——音量、音色——要合乎透视原理的比例关系，这就是人们常说的“声部平衡”。这样，低音乐器的音色、音量对整个乐队的音响效果是至关重要的，开发与完善低音乐器理所当然地成为一个必须解决的重要问题。

二

中国人的礼乐观，规定了中国音乐的发展方向。在中国漫长的封建社会里，中国人的音乐观占主导地位的是礼乐观，始终把音乐与政治联系在一起，十分强调音乐的社会功能，重视音乐的教化作用。比如孔子的“移风易俗莫善于乐”，《乐记》中“乐与政通”等礼乐思想，在我国历史上影响是非常深远的。这样，在选择音乐，在“制礼作乐”的时候，就必然要受到与之相应的一套标准的制约，比如要求音乐要具有“中和”、“淡和”之美，要具有“清微淡远”的高雅气质等，老子的“大象无形，大音希声”，阮籍的“乾坤易简，故雅乐不烦”以及“若听乐而震，观美而眩，患莫甚焉”，都产生过很大的影响，甚至还有人规定乐器“大不出钧，重不过石”，音域“大不逾

宫，细不过羽”。在这种礼乐思想的规范之下，要产生宏大的立体化、交响化的音乐音响是不可能的，没有产生低音乐器的原因是容易理解的。

中国艺术的写意特点，使中国传统音乐形成了重视神韵而不注重音响实体本身的特点。中国人的表达习惯历来有“书不尽言，言不尽意”的特点，中国的书法、绘画和音乐以及园林、建筑也都把“意韵”、“气韵”作为追求的目标，讲究“虚实相生”、“境生象外”、“得意忘言”，都具有写意的特点。我们此处以汉字为例事说明这个问题。汉字的造字方法有象形、会意、形声、指示、假借和转注六种，主要的是前四种。象形字、会意字、形声字、指示字，都有某种意境和神韵，具有写意的特点。固然，西方的拼音文字有许多优点，但汉字是从另一个侧面抓住了客观世界的本质特点。可以说汉字不输于任何拼音文字。何况深究起来，客观物体是有形还是有声？是有形的多还是发声的多？为什么世界卫生组织提出过“视觉第一”，而没提过“听觉第一”？象形字与拼音字究竟哪一个更接近客观世界的本质？这些都是需要进一步思考的问题（由于不在本文讨论之列，暂且不作展开）。笔者在此要说明的是中国音乐的写意与西方音乐的写实（音响实体）至少是可以并列的，是“不同的不同”，而不是“不及的不同”。由于中国传统音乐的这个特点，使得中国传统音乐没有过多追求音响的实体刻划，如果那样，反而会失去其空灵、虚实相生的意韵特点。

中国语言的声调运用决定中国传统音乐的最大特点是“线性”的旋律特点，而不是和声的。音乐与语言有着密切的联系，“依字行腔”、“字正腔圆”、“改字就腔”、“改腔就字”都可以说明这个问题，这一点也是大家早已公认的。汉语丰富的语言声调，使一个个单音本身产生无比丰富的“音腔”变化，对“音腔”的关注，使中国传统音乐形成精雕细凿的单旋律表现特点。这一点和西方音乐有很大的不同：西方音乐的单音本身的变化较中国为少，他们在和声中

寻求补充；而中国音乐单音本身的丰富多彩，使它成为音乐表现中的重点，客观上减少了寻求和声补充的动因，而是以稍嫌清淡的和声背景作为衬托，甚至过于浓重的和声会对单音线条的生动性有所淹没，有可能对其特点造成某种程度的损害。基于这个原因，中国传统音乐没有开发低音乐器一点也不奇怪。

“散点透视”原理对中国传统音乐有很大的影响。由于“散点透视”原理的运用，中国的绘画艺术与西方绘画艺术在空间构图上有很大的不同。西方绘画的构图是基于一个视点——焦点——的“定点透视”原则构图，各个部件的比例关系、明暗关系、过渡色度都要求符合这个原理。中国画则没有这个焦点存在，构图的视点是可以移动的，灵活的。比如著名的国画长卷《清明上河图》，观赏者的眼光集中在桥上，桥就是“焦点”；集中在街中抬轿者身上，这儿也成为“焦点”。“多点”导致“散点”，“散点”导致“无点”，从而使观赏者忽略观察角度，忘却“我”的存在，达到人与景物的高度融合。也许这也应该算作“天人合一”的一种境界吧。“定点”则不是这样。由于“定点”的存在，因而“我”的主体感觉较强。试想如果总是在考虑“我”的角度，“我”的位置，怎么能够忘“我”呢？关于这一点，我们用李白《静夜思》的中文与英文译文对照，即可一目了然：

床前明月光，疑是地上霜。
举头望明月，低头思故乡。
Before my bed
There is bright moonlight
So that is seems
Like frost on the ground
Lifing my head
I watch the bright moon

Lowering my head
I dream that I'm home
(Translation by Arthur Cooper)[6]

从对照中我们可看出，一个是散点的无"我"状态，一个是定点的有"我"状态。其实后者这种非常严谨的表达方式，"反而破坏、割裂了诗的美学意境，使诗意受损，也减缩、改变、限制了诗境中的真实事物，事物原有的自由，原有的多重时空关系的自由……其实质是对真实世界、对存在的一种遮蔽"[7]。

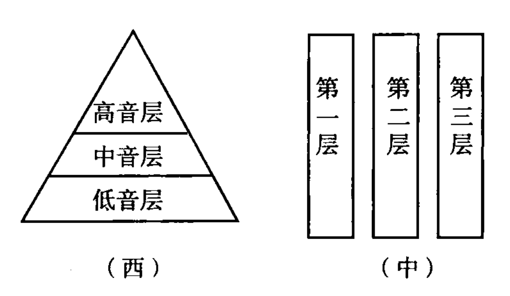
中国音乐没有形成建立在基础低音之上的"和声"，旋律音的运动不像西方音乐以和弦为参照，而是以"三音环绕"运动为基本形态；也没有形成主、属、下属的调性轴心，同宫系统各调——宫调式、商调式、角调式、徵调式、羽调式——交替（即"中心"或者说"焦点"移动）非常方便，有时甚至难以觉察，更有近年来一些学者提出的"同均三宫"的旋宫现象。所有这些，和绘画中的"散点透视"原理如出一辙。

汉语中词与词的组合关系与西方语言有所不同。中国的诗语中有很多只用名词堆砌而成的句子，例如"小桥流水人家"、"孤舟蓑笠翁"、"鸡声茅店月，人迹板桥霜"等等。词与词的关系是平行的，景物之间不存在支配、制约的关系，非常符合客观事物的"本质直观"，可以说是毫无遮蔽的客观世界的真实再现。最有趣的例子，我们可以举中国的回文诗，例如：

星淡月华艳，岛幽椰树芳，
晴岸白沙乱，绕舟斜渡荒。

这首诗共20个字，可以从每一个字开始，五字一句，连续四次即可成篇。逆行亦可。这样可以组成四十首诗。这在西方语言中

是难以想象的。词与词的这种组合关系，非常相似于中国的乐器组合和声部关系，从乐器组合和声部关系来看，我们可以通过下面的示意图比较中西乐队的不同情况：



西方的声部组合是一个立体的“宝塔式”分层结构，低音乐器是整个“宝塔”的“底座”，低音是整个音响的基础，各声部层之间有严密的逻辑关系。中国的乐器组合和声部层次之间是平行的并列或并置关系，层与层之间没有制约关系，逻辑性不强，各层的独立性较强，较为松散。

另外，中国没有西方教堂式宗教音乐活动以及中国传统音乐的欣赏习惯（比如文人自娱和三、二知己之间的小范围音乐品玩等），也使中国音乐没有走向音响效果的立体化、交响化之路，从而缺少开发低音乐器的动因。

由于以上各种因素的综合“合力”作用，中国传统音乐中没有开发出足够的低音乐器，笔者的结论是：不是“不能为”，而是“不为”，是中国文化自由生成的结果。

三

诚然，在中国传统文化基础之上形成的中国传统音乐的形态，符合中国传统文化的审美内涵。但是，随着人们审美观的变化，传统音乐自然也会发生变化，正如黄翔鹏先生所说“传统是条河”，不

流动的河是不存在的。我们可以看到当代民乐队中对西洋大提琴等低音乐器的借用,即可证明这个问题。但是,就笔者的个人感受而言,虽然民乐队中借用了大提琴等低音乐器,但并未形成以低音为基础建构整个音响大厦的定点透视的立体化、交响化音响效果,所借用的低音乐器在乐队中的地位和作用与西洋交响乐队中的低音声部的作用也大不相同。况且,它们与民乐队中其他声部之间的融合关系也不尽如人意。这其中深层的原因,恐怕与以上分析的原因有关,与各乐器的文化"身份"不同有着一定的关系吧。

随着社会生活的巨大变迁,对传统有保留地作出发展将是我们当代的必然选择。至于低音乐器,随着人们审美情趣的变化,音乐活动的社会化,家庭音响的高档化,它将变得越来越重要。如何开发、选择合适的低音乐器,将是我们需要进一步研究的重要课题。当然,我们还有理由相信随着社会对工业文明的超越,对自然、协和、非理性价值的重新审视,人们渴望在更高层次上实现新的回归,那时,中国音乐将是世界音乐的灵感源泉。

我们期待着这一天的早日到来!

---

[1] 博阿斯:《原始艺术》. 上海文艺出版社,1989. 8。

[2] [美]唐纳德·杰·格劳特,克劳德·帕里斯卡:《西方音乐史》,人民音乐出版社,1999. 153。

[3] 王宁编著:《管弦乐法基础教程》. 高等教育出版社,1996. 1。

[4] 王耀华:《中国传统音乐概论》. 福建教育出版社,1999. 132。

[5] 同注 2,320。

[6] 《许国璋英语》(第二册),外语教学与研究出版社,1992. 72。

[7] 俞兆平:"哲思与诗语",《现代中文文学评论》,1991(4):46。

原载《淮北煤师院学报》2000 年第 4 期

Ⅶ. 民间祭祀仪式音乐研究的重大收获

——评《神圣的娱乐—中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》

人类早期的乐舞活动大多和某种仪式密切关联。比如《吕氏春秋·古乐篇》所记载的"朱襄氏"部落的"五弦瑟"之乐，是因为"阳气畜积，万物散解，果实不成"而祈求上苍"以来阴气，以定群生"的雩祭音乐；伊耆氏部落的"土返其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽"是带有明显巫术色彩的"蜡祭"仪式之歌；"葛天氏"部落的"八阙"乐舞，从"八阙"的名称《载民》、《玄鸟》、《遂草木》、《奋五谷》、《敬天常》、《达帝功》、《依地德》、《总禽兽之极》来看，就是祭祀天地、自然、图腾、祖先、岁时等的仪式乐舞。

仪式是人类历史上最古老、最普遍的一种社会文化现象，研究仪式是认识人类文化最重要的途径之一。同样，研究仪式音乐也是认识音乐文化本质以及人类自身的重要途径。因为仪式音乐不是单纯的娱乐，而是负载着更为丰富的人类信仰的精神内涵，折射出更为丰富的人类精神世界的光芒，比普通乐舞富含着更多的人文信息。仪式音乐不仅是仪式的重要组成部分，而且是音乐家族中最为古老的品种之一，杨民康先生认为"仪式音乐因其占据了文

化信仰和世界观的理性高度在传统音乐中处于核心地位"[1]。因而，近年来，随着对音乐文化研究的不断深入，仪式音乐以其丰富的文化内涵和多姿多彩的形态特征吸引了研究者的目光，成为音乐学研究的重要领域之一。

薛艺兵研究员的著作《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》一书，2003 年 3 月由宗教文化出版社出版。该书是作者在其博士论文《音乐的祭礼——中国民间祭祀音乐的跨地区比较研究》[2]基础上写成的一部研究民间仪式及其音乐的专著，是作者在十多年田野工作的基础上，借鉴音乐人类学理论，运用人类学方法的研究成果，是民族音乐学理论和方法与中国传统文化研究相结合的产物，也是近年来仪式音乐研究最为重要的成果之一。

本书分为上下两篇。在上篇(1—3 章)中，作者系统地构建了关于仪式音乐研究的理论和方法，对仪式现象、仪式音乐的相关问题能作了理论探讨，为下篇提供了一个理论基础和方法框架。

在第一章第一节对"仪式行为"进行解释时，作者把"仪式"定义为一种"超常态行为"，作者说：

> 当原始狩猎部落的一群人杀死一只野山羊，将整只羊放在燃烧的火堆上烧熟后分食时，我们只会认为这种行为是他们为果腹而进行的一次日常活动，不会把它当作是一个仪式。然而，当有一天这群人同样杀死一只山羊，用羊血洒地，将羊尸焚烧，与此同时还跪拜天地，口中念念有词……显然，他们这次并不是为果腹而进行的日常行为，而是超出日常行为方式的一次不寻常的活动[3]。

作者用平实的语言揭示出"仪式"的本质内涵：仪式肇始于仪式化(ritualization)，当人类将自己的某种姿势或姿态赋予意义，

将它变成交流的手段或表演的形式而使其功能性的实用价值退居次要地位时，这种姿势或姿态就已经被“仪式化”了，仪式是超越实效和实用目的的非常态行为。这就是仪式的实质，从而凸显了仪式的精神内涵。

在解释“仪式情景”时，作者指出“仪式是虚拟的世界”、具有“表演性特征”：

> 无论表演手法是求真还是虚拟，归根到底，表演的本质是虚拟性的。仪式的虚拟性特征，除了仪式行为方式（即表演）的虚拟性外，也体现在仪式场景的虚拟性。比如：祭祀仪式场所的神像是对神的虚拟、祭坛和祭场是对神圣空间的虚拟……仪式的表演，就是在这种虚拟场景中的虚拟表演。（第30页）

并且进一步指出：

> 在仪式中，形式是虚拟的，而感受是真实的……仪式表演者不仅在表演神话，而且从表演的情境中感受神圣。他们在表演着“理想世界”的同时，也将自己溶入这个理想世界的“真实”感受之中。
>
> 在虚拟中感受真实，这是一种特殊的行为，一种特殊情态和特殊心态的行为。（第31页）

这就把仪式场景的虚拟性和情感的真实性对立统一的矛盾本质揭示了出来。虚拟和真实，其实是作者用“融入”与“跳出”两种观察方法、从“主位”和“客位”两种认识角度、用“局内”和“局外”两种体验身份所得出的研究结论。对深深融入其中的“局内人”来说，“局外人”看来是“虚拟”的一系列物件与它们所虚拟的对象是

可以达到一体化的"真实"的，在这种情况下，神像不再是神的虚拟，神像就是神，或者说通过一定的仪式之后神已经附着在它的虚拟物之上，成为一种"实时"的现场存在；祭坛和祭场不再是对神圣空间的虚拟，祭场中布满神圣而成为不可亵渎的神圣场域。不过，局内人、局外人对此情此景的虚拟或真实的感受与判断仍是不同的，这就是产生虚拟和真实判断分野的根本原因。

在解释"仪式功能"时，作者借鉴文化人类学家维克多·特纳(Victor Turner)、爱弥尔·涂尔干(Emile Durkheim)、拉德克利夫-布朗(A. R. Radciliffe-Brown)等人的研究成果，提出"仪式是社会的表象"，并结合中国社会传统礼乐的具体实践，指出：

> 在古代中国，"礼乐"不仅仅是哲学思想，它还是一种社会实践，是处理人与神、人与鬼和人与人三大关系的一种重要手段，是贯穿于整个中国古代历史过程的一种风俗、一种制度、一种文化。(第51页)

这里对中国古代礼乐的实质作了深刻的揭示，这对研究中国的礼乐制度、理解礼乐功能、把握礼乐实质有着重要的指导意义。

作者在讨论仪式音乐的功能时，从两种角度入手，一种角度是从局外人立场用"客位观"(etic)分析仪式中音乐可能达到的功能，另一种角度是从局内人立场用"主位观"(emic)研究仪式行为者希望音乐达到的功能。从前一个角度看，作者赞同涂尔干"膜拜本身就是美的"观点，认为仪式音乐主要的功能体现在"美感功能"方面，同时也指出所谓的"美感"在不同的文化语境中是有很大差异的：

> 人类的美感体验与特定文化和特定的审美传统有关，没有一个客观的标准，文化和传统的差异是造成美感差异的主

要原因。在一种文化中，优美的乐声是美感的标准，而在另一种文化中，刺耳的噪音可能会获得更高的审美价值。（第96页）

作者既肯定了仪式音乐的审美功能，又指出美感的相对性特点，纠正了否定仪式音乐具有审美功能的理论倾向，又借鉴文化价值相对理论，指出审美标准相对性的客观事实，非常合理地解决了仪式音乐的“审美”困惑。

从第二个角度研究仪式音乐的功能，作者认为“这并不取决于音乐声音本身，而是取决于音乐使用者的功能取向，亦即取决于在仪式环境中奏唱和听赏音乐的人们期望音乐发挥何种仪式功能的意向”（第106页），在指出仪式音乐是“创造仪式情绪氛围、沟通神灵世界的文化符号”的同时，通过对附体现象的研究，指出：“附体必须依赖附体者本人的精神感知、意识迷幻和由此引起的超常态身心变化，音乐只是诱发、激发或维持附体的一种外力，一种附加力量”（第103页），客观地评价了音乐在仪式中的实际作用情况。

作者在上篇的最后一章“祭祀仪式及其音乐的分析方法”中提出“信仰—仪式—音乐三重认知”、“结构—过程两维分析”、“仪式意义的多向解释”方法，构建了对祭祀仪式及其与音乐的关系作深层理解、具体分析和文化阐释的一套方法体系。其中，作者提出的许多见解对祭祀仪式及其音乐的分析有着普遍的指导意义，如“观念、行为、效应”文化事件三要素及其在祭祀仪式中的具体表现形式“信仰、仪式、效应”的对应关系、对曹本冶提出的“近—远”、“内—外”、“定—活”这三对“两极变量思维”理论的进一步阐发、“凡俗阈”和“超凡阈”“两阈结构”模式、祭祀仪式的“三步骤”原则、祭神仪程的“多段体”程序、仪式场域的多重意义等等。

下篇（4－9章）运用上篇提出的理论和方法，对中国五个不同地区中五种不同类型的民间祭礼及其音乐作了比较研究，把中国

民间祭祀乐舞划分为部落型、宗族型、乐社型、雇用型、庙会型五种类别，在扎实的田野考察前提下，在对祭祀仪式音乐的音乐民族志工作的详细记述的基础上，对青海同仁六月会仪式、广东潮州拜老爷仪式、河北冀中坐坛仪式、香港新界太平清醮仪式、福建泉州天后庙会和河北易县后土庙会作了综合比较，深入探析了中国民间音乐祭礼的本质特征。

从下篇所选取的研究对象来看，作者在课题预设的限定"民间祭祀仪式"范围内，着眼于中国民俗中与祭祀活动和民间信仰密切相关的仪式音乐，把研究对象置于中国民间传统信仰的大背景之中作多角度、全方位的考察与研究。和民间祭祀仪式密切相关的民间信仰是中华民族信仰的精神脊梁，"'民间信仰'(folk religion beliefs)，是指散播于中国民众中的精神信仰体系，它是在漫长的历史岁月中形成的，以儒、释、道三教教义为核心框架、延伸演化出的信仰体系，其中杂融了古老的祖先崇拜、神灵崇拜、自然崇拜、图腾崇拜、超自然力量的巫术观念和生活禁忌"[4]（第28页），它散布在草根阶层，历史悠久，早已溶化在中华民族精神的血液之中，成为指导中华民族行为准则的"集体无意识"。因而，民间仪式音乐研究对揭示中国普通百姓的精神世界具有更大的价值。

本书是音乐人类学理论和中国传统音乐研究实践紧密结合的典范性著作，无论是理论深度，还是论域广度，均有新的突破。笔者认为该著主要有以下几个方面的突出特点：

1. 综合比较方法的运用 众所周知，民族音乐学的前身是"比较音乐学"(Comparative musicology)，从1885年阿德勒(Guide Adler)在德国《音乐学季刊》创刊号上提出这个学科概念至1957年"民族音乐学"正式取代替"比较音乐学"，产生了许多重要的比较音乐学学者，如亚历山大·埃利斯(Alexander John Ellis 1814—1890)、霍恩博斯特尔 (E. M. V. Hornbostel 1877—1935)、萨克斯(Curt Sachs 1881—1959)等。依据1885年阿德勒

的定义，该学科的学术理想是“对地球上各种人群的音乐作品，尤其是民歌，进行比较，并根据它们的各种形式进行分类”[5]（Myers，1992：4）。但正如后来的许多学者批评的那样，“它并没有进行比其他学科更多或更少的比较”[6]（C. 萨克斯，1985：39）。

在薛艺兵先生的这部书中，“比较”是一个重要的研究视角。首先，五种类型的仪式音乐分类就是比较研究的结果，是把它们置于中国传统文化的大背景之下、综合比较各种仪式音乐类型之后得出的结论。全面的综合比较是连接五种类型仪式音乐的内在纽带，使得五种类型的仪式音乐因为比较的存在而成为一个有机的整体，而不是某一种类型、某一个地区仪式音乐的孤立地存在。其次，书中辟出专章（第九章）对五种类型的民间祭祀音乐进行综合比较，涉及到音乐形式、音乐传承与归属、音乐表演人等多种因素的综合比较，真正实现了“比较音乐学”的“比较”研究理想。

2. 音乐本体与相关文化并重 自 20 世纪 50 年代末以来，民族音乐学者分成了两大阵营，一部分是以梅里亚姆为代表的有着人类学训练的学者，另一部分是以胡德为代表的具有音乐学背景的学者。前者重视整体文化的研究，比如梅里亚姆 1960 年提出，人类学家在定义民族音乐学时，应将其视为“文化中的音乐研究”，1973 年，他还将定义修正为“作为文化的音乐研究”[7]。后者注重音乐本体的研究，例如，胡德强调对一种外国音乐语言的掌握，即具备“双重音乐语言能力”，他曾说：“民族音乐学是一个知识的领域，其目标是音乐的物理、心理、审美和文化现象的研究。民族音乐学家是把有关音乐的知识作为根本目标的学者”。[8][9]这两种研究思路也影响了我国的民族音乐学研究，现阶段这两种流派的研究成果在我们的民族音乐研究中均有体现。

这本书很好地平衡了这两种流派的研究方法，是胡德传统和梅里亚姆传统的有机结合。书中既有深透的文化研究，特别是与信仰、祭祀相关的人类文化现象，同时又以音乐为切入点，围绕音

乐中心，把音乐事象作为理论研究的出发点和最终归宿。该书有很多对音乐的描述、记录、分析，比如，据笔者粗略估算，书中所插谱例36首(条)，其中包括旋律谱例和节奏谱例，并且基本上都是薛先生亲自记谱，体现出了音乐研究的特色。

3. 理论深度 建构一个完整的仪式音乐研究理论体系，是这本书的又一个突出特点。上篇“仪式和仪式音乐研究的理论与方法”所构建的关于仪式音乐研究的理论和方法，不仅具有学科建设的理论意义，既对作为准宗教音乐的民间仪式音乐研究的学科理论建设具有重要价值，同时也具有方法论的普遍指导意义。其本身自成体系，可以看作是一篇独立的研究成果。

对于表现形式上千变万化、形形色色的仪式音乐，就如同作者的另一部文集的名称——《在音乐表象的背后》一样，探寻音乐表象背后的真正含义是作者的学术追索目标，作者说：“通过描述、分析特定文化中的具体仪式和仪式音乐的本来意义，去寻找、去发现隐含于其中的深层的社会意义和文化意义，亦即意义的意义。”(第171页)作者就是按照这个既定的学术目标艰苦求索的：没有止步对音乐事象本身的客观描述，而是借鉴“深描”(thick description)原理，对文化事件表象背后的“第二层、第三层”意义作“多向度”的解释(第168页)。发现事物的外表征象相对容易，要透过现象发现它的本质，没有深厚的理论修养，没有长期的理论和实践积累，几乎是不可能的，因为本质总是被各种复杂的表象所深深的包裹在它的内部。薛艺兵先生以其长期从事民族音乐学田野调查作为依托，以国际民族音乐学的历史成果和当代前沿理论为参照，以自己对人类文化现象的深刻、冷峻的独特思考为基础，全面梳理了仪式和仪式音乐研究的理论与方法，深刻揭示仪式音乐的独特文化内涵，达到了相当的理论深度，必将在引领该领域进一步的研究方面发挥巨大作用。

4. 论题广度 对仪式音乐作大面积、广地域的多角度、全方

位考察与研究，同样是本书的一个突出特点。本书在选择研究对象方面，有着与众不同的独特之处。在下篇中，作者通过对青海同仁，广东潮州，河北涞水、易县，香港泰亨乡，福建泉州五个省区的不同类型的仪式音乐对比研究，把仪式音乐划分为五种与此相对应的不同类型：部落型、宗族型、乐社型、雇用型和庙会型，从而凸现各种类型仪式音乐的各自特点和它们共同的本质特征。

做这种跨地域、大范围的比较研究是需要深厚的学术积累和宏大的学术魄力的，在民族音乐学的研究中并不是十分多见的。但是，作者并不是在冒险尝试，而是在胸有成竹的深思熟虑基础上作出的抉择，而决策的基础就是作者深厚的理论修养和多年来扎实的田野工作积累。

论题广度还体现在本书上篇对中外人类学、社会学、宗教学、民俗学、解释学、符号学、语言学、音乐学等多领域的理论和研究成果的广泛涉猎、系统梳理与精华萃取。站在巨人的肩上，使得该著作显得十分厚重。

5. 精品意识　该书写作所具有的精品意识，是可以从字里行间体现出来的。只要你亲自读读这本书，就可以发现该著作的确是作者的严谨治学态度、扎实工作作风、敏锐学术洞察力的充分体现和有机结合。书中的仪式音乐考察都是作者亲自采集的基础资料，有些是前后超过十年的长时间多次反复考察的成果，比如对冀中音乐会的考察，对广东潮州拜老爷活动音乐的调查。对前者的考察，从 1987 年起至本书出版，历时 15 年，其间的考察，已很难用次数来衡量，可以说足迹遍及冀中的每一个村落，是上个世纪 80 年代以来，中国民族音乐学研究田野考察工作中历时最长、最为深入的典范。对后者的考察也经历了从 1990 年至 2001 年跨度达十多年的对比考察。清华大学教授王小盾先生在一次讲课中说：一部著作的价值，取决于所凝聚劳动的多少。这话是非常有道理的。只有千锤百炼，才能创造精品。该著作可谓是十年一剑的上乘精

品之作。

人无完人，金无足赤。笔者认为该书也存在某些不足之处。例如，书中对“仪式音乐”概念的界定，就令笔者觉得不够理想：

> 仪式音乐是在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合的，可对仪式参与者产生生理和心理效应的音乐。仪式音乐形成于特定的社会及其文化传统，并依存、归属和受制于其社会和文化传统。（第69页）

研究仪式音乐多年的民族音乐学家杨民康先生在肯定该定义“无疑有其非常积极的意义”[10]的同时，认为“该定义所提出的观点涉及了仪式音乐作为传统音乐具有的艺术形态共性标准的一面，而未顾及其因与宗教文化相关而具有的独特个性（或特殊性）和作为文化形态共性标准的仪式行为等另两个方面”[11]。事实上，作为“音乐”的下位概念，如同“音乐”本身很难界定一样，“仪式音乐”也是难以界定的。显然，薛艺兵先生也注意到了他这个界定的问题之所在，接着就坦陈“这个定义还存在着理论与实践之间的某些差距。很明显，这一定义是从我们研究者的‘局外观’出发（的）”（第69页），并指出：

> 正如奈特尔（Nettl）已经意识到的：“一个社会没有一般意义上的音乐概念这一事实，可能意味着被民族音乐学家通常归纳在‘音乐’名下的许多活动其实不一定和这个术语相符。”（第70页）

作者的补救措施是随后引入了曹本冶先生的“ritual soundscape”（直译为“仪式的声音环境”）概念，意在“把仪式中音乐的和非音乐的所有声音现象都纳入我们的观察视线之内”，排除何为

"音乐"困惑的同时，拓宽研究的视野，有利于更加细微地研究一般声音和音乐声音对仪式可能产生的不同效应。

然而，稍感遗憾的是，作者在该节结束时仍基本维持了这个定义，只是在原文之后增加"仪式环境中的各种声音都可能具有'音乐'的属性而成为仪式音乐研究的对象"一句，笔者觉得仍有继续完善的余地，在此，笔者不惴浅陋，班门弄斧，试修订如下：

> 仪式音乐是研究者为了研究工作的开展，根据自己对音乐概念的理解，对应用于仪式中的某些声音的归类与指称。仪式音乐与仪式进程配合，在不同的仪式中发挥着不同意义的重要作用。仪式音乐在形式和风格上与特定仪式的环境、情绪、目的相吻合，可对仪式参与者产生特定的生理和心理效应。仪式环境中的各种声音都可能具有"音乐"的属性而成为仪式音乐研究的对象。

另外，上篇第三章"祭祀仪式及其音乐的分析方法"是整个上篇乃至全书的重要核心之一，与上篇的第一章"解释仪式现象"、第二章"解释仪式音乐"并列成章似乎关系不够顺畅、合理。

书中还存在个别校对上的瑕疵，如第 41 页第 11 行"极少数"误作"机少数"，第 120 页第 16 行"还愿"误作"还原"，第 373 页第 9 行"沈阳"误作"沉阳"，第 386 页图片下说明"泰亨乡太"多一"太"字，第 518 页第 18 行"状态"误作"装态"，第 227 页第 17 行节奏"3/8 快速 ‖：Xxo |X － － ：‖ "应为"3/8 快速 ‖：Xxo | X. ：‖ "等。

瑕不掩瑜，这些并不妨碍本书作为近年来一部重要的音乐人类学研究成果的巨大价值，尤其是对仪式音乐研究，该书的出版必将会把仪式音乐研究推向一个新的、更为深入的发展阶段。

[1] 杨民康:"论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位". 北京:《中国音乐学》,2005,(2)。

[2] 香港中文大学哲学博士学位论文,完成时间2002年7月。

[3] 薛艺兵:《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,宗教文化出版社,2003年3月出版,第9页。以下引用本书仅用括号注出页码。

[4] 张振涛:《走进西部 体验仪式》. 选自《中国传统民间仪式音乐研究. 西北卷》. 昆明:云南人民出版社,2003:P27-49。

[5] Myers, Helen *Ethnomusicology: An Introduction. New York, London*: W. W. Norton & Co, 1992.

[6]《萨克斯. 比较音乐学——异国文化的音乐》.(俞人豪译)董维松,沈洽编. 民族音乐学译文集. 北京:文联出版公司,1985(31-120)。

[7] Merriam, Alan. "Defin itions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An H istorical-Theoretical Perspec-tive", *Ethnomusicology*1977, (21): P189-204.

[8] Hood, Mantle, "Training and Research Methods in Ethnomu-sicology", *Ethnomusicology Newsletter*1957, (11): P2-8.

[9] 原文: Ethnomusicology is a field of knowledge, having as its object the investigation of the art of music as a physical, psychological, aesthetic, and cultural phenomenon. The ethnomusicologist is a research scholar, and he aims primarily at knowledge about music.

[10] 杨民康:"论仪式音乐的系统结构及在传统音乐中的核心地位",北京:《中国音乐学》,2005,(2): P22-31。

[11] 同注10。

原载《中国音乐学院学报》2005年第4期

Ⅷ. 论李叔同学堂乐歌《送别》的审美意象

学堂乐歌是我国近现代学校音乐教育的开端。学堂乐歌出现在西学东渐的时代背景之下，不仅在我国近现代音乐史上具有开风气之先的重要地位，而且在整个音乐教育史上具有十分重要的影响，同时，还是中西音乐交流史上的重大历史事件，对我国音乐文化产生了不可估量的深远影响。

在为数众多的学堂乐歌之中，李叔同的《送别》无疑是一首难得的艺术珍品。它不仅在当时家喻户晓，还成功跨越时空，成为如今仍在广为传唱的优秀歌曲之一。尤其是被《早春二月》、《城南旧事》等电影用作影片插曲之后，其影响更为深入，成为久唱不衰的经典作品。

“学堂乐歌”是清末民初新型学校教育中集体歌咏的新型歌曲，它是我国近现代音乐的肇始，对我国当代音乐产生了深远的历史影响，在我国近现代音乐史上具有十分重要的地位。李叔同是对“学堂乐歌”作出过重要贡献的先驱人物，他和沈心工、曾志忞一起被尊称为中国近代学堂乐歌创作的“三驾马车”[1]。

和大多数学堂乐歌一样，《送别》也是一首填词之作。据钱仁

康先生考证,《送别》曲调来源于美国作曲家约翰·P·奥德威(1824—1880)的歌曲《梦见家和母亲》,但是,这并不是《送别》曲调的直接来源,该曲调直接来源于日本明治时代犬童球溪(1879—1943)根据《梦见家和母亲》填写的校园歌曲《旅愁》[2]。

李叔同对《送别》这首歌的贡献主要体现在歌词的创作方面。这首歌歌词自身精美雅致,可以独立成篇。意境高远、内涵丰富的歌词是这首歌能够长期流传的关键原因之一[3]。本文拟主要从歌词的审美意象和创作方法所继承的文化传统角度对《送别》这首歌做初步的探讨,以揭示其成功的奥秘。

一、意象和意境

"意象"是中国文化中的一个重要范畴。《易经·系辞上》有"书不尽言,言不尽意"、"圣人立象以尽意"的说法,这说明先贤很早就已经有了对"意"和"象"的哲学思考。据专家研究,"意象"作为一个重要的审美范畴,第一次出现在南北朝时期。刘勰在《文心雕龙·神思》中提出"独照之匠,窥意象而运斤",又说"神用象通,情变所孕"。意思是"在艺术构思活动中,外物形象和诗人的情意是结合在一起的。诗人凭借外物形象驰骋想象,外物形象又在诗人的情意中孕育而成审美意象。"[4]

笔者以为,"意象"是一个偏正结构的复合词,"意"是修饰成分,"象"是核心成分,"意象"就是具有某种象征、隐喻意义内涵的事物形象。具体的表现形态和抽象的象征意义是构成"意象"的两个必备要素。

意象入诗的目的是"立象以尽意",是以"象"征"意"的曲折表达方式,是象征,是喻示,是用物象喻示难以用语言完全表达的不尽之意。

联系当代符号学理论,"意象"就是符号学意义上的文化符号。"意象"和圣·奥古斯丁所作的"除却意义的涉入,能从它自身让人

想到另一物”[5]的符号定义是吻合的。“意象”和符号学中的符号一样，具有“能指”（signifier）和“所指”（signifierd）两方面的意义，其能指是事物外在的形态，即“象”，其所指是事物内含的喻意，即“意”。

“意境”是由“意象”发展而来的中国艺术的另一个极为重要的审美范畴。“境”作为一个审美范畴最早出现在唐代大诗人王昌龄的《诗格》之中。王昌龄把“境”分为三种：

> 诗有三境：一曰物境。欲为山水诗，则张泉石云峰之境，极丽绝秀者，神之于心，处身于境，视境于心，莹然掌中，然后用思，了然境象，故得形似。二曰情境。娱乐愁怨，皆张于意而处于身，然后用思，深得其情。三曰意境。亦张之于意，而思之于心，则得其真矣[6]。

美学家叶朗认为王昌龄所说的三种“境”都属于今天“意境”的范畴，都是“意”与“境”（包括王昌龄所说的“物境”、“情境”、“意境”）的契合[7]。

近代王国维集历代“意境”说之大成，把“意境”上升为文学艺术的本质。他说：

> 文学之事，其内足以摅己，而外足以感人者，意与境二者而已。上焉者意与境浑，其次或以境胜，或以意胜。苟缺其一，不足以言文学[8]。

在王国维的美学理论体系中，“意境”审美范畴不仅作为学术概念被严谨地深入研究，而且还被他自觉地运用到对文学本质的分析与把握上。他在《人间词话》中运用该理论剖析了五六十位诗人词家的八九十篇代表性作品。在王国维看来，意境是诗词等文

学艺术的第一要素。“词以境界为上。有境界则自成高格、自有名句”(《人间词话》),有无境界、境界的高低成为王氏文艺批评的首要标准。

笔者认为,“意象”和“意境”是两个关系非常密切的审美范畴。二者都包含了“意”的因素,都有情感、思绪、神韵的精神内涵。不同之处是前者侧重于“象”,以具体形质为依托,较为具体;后者侧重于“境”,超越具体形态,是“象外之象”,更加抽象。

二、《送别》中几种典型的审美意象

长亭外,古道边,芳草碧连天。晚风拂柳笛声残,夕阳山外山。

天之涯,地之角,知交半零落。一觚浊酒尽余欢,今宵别梦寒。

长亭、古道、芳草、碧空、弱柳、晚风、远山、夕阳、残笛、浊酒……这些映入作者眼帘的景色,远近俯仰,声画交融,视觉、听觉、触觉、嗅觉,动静结合,寥寥数笔描绘出一种淡雅、诗意的景观。

电影导演吴贻弓看到女作家林海音在《城南旧事》原作中引用了这首歌,并从小说中“看到了一颗赤子之心,听见了一声思念故土的轻轻叹息”,他把《送别》这首歌作为主题音乐,成功表达了“一缕淡淡的哀愁”和“一抹沉沉的相思”的影片基调[9],这使得电影大大增加了抒情的厚度,获得巨大的成功。

一首歌词就是一首诗。正如王国维所说:“有境界,则自成高格”,意境对于诗歌来说非常重要。《送别》歌词虽寥寥数笔,却成功营造了涵意深远、引人遐思的意境。其对一些诗的意象的运用,看似信手拈来,其实是举重若轻、匠心独运。

笔者认为,这首歌词非常高超地运用了中国古典诗歌中的意象美,营造出一种只可意会、难以言传的高格意境。尤其是第一段

歌词，无一处明写送别，但是，却让人感到浓浓的依依惜别之情，采用的是“立象以尽意”的高超表现手法。

1. 长亭意象

歌词中，首先映入眼帘的是长亭、古道以及亭外、道边远接天际的绿草。长亭是具有鲜明意象指向的特定场所，令人浮想联翩。

长亭是古代路旁供行人休憩的亭子，谓“十里一长亭，五里一短亭。”“长亭”一词在我国古代描写离愁的诗词中出现的频率非常高。例如：李白的《菩萨蛮》中有“玉阶空伫立，宿鸟归飞急。何处是归程，长亭更短亭”，晏殊《踏莎行》中有“祖席离歌，长亭别宴。香尘已隔犹回面”；柳永的离别绝唱《雨霖铃》所描写的离别场面也发生在“长亭”这一特定的场景之中：“寒蝉凄切。对长亭晚，骤雨初歇。都门帐饮无绪，留恋处、兰舟催发。执手相看泪眼，竟无语凝噎。”王实甫《西厢记》第四本第三折有一场《长亭送别》的戏，莺莺唱正宫端正好“碧云天，黄花地，西风紧，北雁南飞。晓来谁染霜林醉？总是离人泪。”该场景描写的是莺莺、红娘、老夫人送张生进京赶考，分手地点也是十里长亭。

古人常常在长亭与行人饯别，“长亭”意象和分别、离愁是紧密相关的。由于古代交通不便利，一次分手远行意味着长时间的别离，因而总是令人伤感，所谓“多情自古伤别离”，因而，“长亭”的意象之中也包含了较为强烈的惜别情感。

2. 柳意象

《送别》中的“晚风拂柳”，表面看似写景，但其中含有很深远的寓意，巧妙借用了“柳”的惜别意象，营造了一种情景交融的诗意境界：晚风吹拂，柳枝飘逸，仿佛在向离人发出深情的挽留与殷殷祝福。

柳是我国古代送别诗中的常见词汇。从柳的形态来看，它千丝万缕、柔顺如丝，这和浓浓的亲情有所关联。“丝”谐“思”，“柳”谐“留”，又使它具有了一种特殊的寓意，成为自古以来超越植物本

体的典型诗歌意象，演化成一种别离的象征物。

“柳意象”有着深厚的文化积淀，“折柳送别”有着极深的文化渊源。《诗经·小雅·采薇》有“昔我往矣，杨柳依依。今我来思，雨雪霏霏”，表现的正是离别的思念之情。汉乐府古曲《折杨柳》有“上马不捉鞭，反折杨柳枝。蹀座吹长笛，愁杀行客儿”；南朝梁代萧子显《燕歌行》有“浮云玉叶君不知，思君惜去柳依依”；唐代王之涣《送别》有“杨柳东风树，青青夹御河。近来攀折苦，应为离别多”；李白《春夜洛城闻笛》有“此夜曲中闻折柳，何人不起故园情”。唐代最著名的送别诗是王维的《阳关三叠》，其中有“渭城朝雨浥轻尘，客舍青青柳色新。劝君更尽一杯酒，西出阳关无故人”；宋代最著名的送别词是柳永的《雨霖铃》，其中有“今宵酒醒何处？杨柳岸晓风残月”，都出现了柳的身影。如此等等，“柳”在古诗词中不胜枚举，“柳意象”也成为我国极富特色的代表性诗歌意象。

3. 笛意象

《送别》中的“笛声残”，也不是单纯的状物，而是在其中寄托了一种深情。同时，因为笛声的出现，使得画面更为生动，声画浑然一色，意境更加高远。

笛也是我国古诗词中常用的词汇之一，笛音悠扬，也常常使人把它和离愁相联系，形成一种带有淡淡忧思色彩的意象。

如王之涣《凉州词》中的“黄河远上白云间，一片孤城万仞山。羌笛何须怨杨柳，春风不度玉门关。”李白《春夜洛城闻笛》中的“谁家玉笛暗飞声，散入春风满洛城。此夜曲中闻折柳，何人不起故园情?”李白《忆秦娥》中的“箫声咽，秦娥梦断秦楼月”；郑谷《淮上与友人别》中的“数声风笛离亭晚，君向潇湘我向秦。”其中的笛声（包括箫声）为表现离愁别绪起到了非常重要的作用。

在我国古典文学名著《红楼梦》中，笛出现了很多次，比如第76回有“只听桂花阴里，呜呜咽咽，袅袅悠悠，又发出一缕笛音来，果真比先越发凄凉。大家都寂然而坐。夜静月明，且笛声悲怨，贾

母年老带酒之人,听此声音,不免有触于心,禁不住堕下泪来"的生动描写。笔者对此曾做过分析,认为在出现最多的鼓、琴、笛三种乐器中,以笛子最为感人,"如果说《红楼梦》中鼓的出现总是伴随着欢闹、琴的出现总是伴随着清雅的话,那么笛子的出现就总是伴随着深情、伴随着感动"[10]。

以笛入诗,常常是带有很强的感情色彩的,尤其是远远地听到若隐若现的残笛,更加让人动情。

4. 夕阳意象

《送别》中"夕阳山外山"勾勒了一幅夕阳西下、远山逶迤的故事远景。不仅仅是加大了画面的景深,丰富了画面的层次,增加画面的色彩,更是传递了一种情感,升华了诗的意境。

夕阳在中国诗人笔下从来就不是一种单纯的景观。中国古代哲人善于"仰观天文、俯察地理","观物取象","立象以尽意"。观察自然,寻找可以表达哲思的"意象"。夕阳瑰丽多姿,十分美好,只是转瞬即逝,令人留恋,令人惋惜。

如晏殊的《浣溪沙》:"一曲新词酒一杯,去年天气旧亭台。夕阳西下几时回?无可奈何花落去,似曾相识燕归来。小园香径独徘徊。"马致远的《天净沙·秋思》:"枯藤老树昏鸦,小桥流水人家,古道西风瘦马。夕阳西下,断肠人在天涯。"范仲淹的《苏幕遮》:"碧云天,黄叶地,秋色连波,波上寒烟翠。山映斜阳天接水,芳草无情,更在斜阳外。黯乡魂,追旅思,夜夜除非,好梦留人睡。明月楼高休独倚。酒入愁肠,化作相思泪。"这几首词中的夕阳都表达了留恋、无奈、忧思的情感。"夕阳无限好,只是近黄昏"。夕阳带给人的感觉是无限的爱怜,同时也有时光易逝、韶华难留的无限惋惜、忧伤和无奈。

三、《送别》意象的表现力

唐代大诗人王昌龄是"意境说"的首倡者。其《诗格》称:"诗有

天然物色，以五采比之而不及。由是言之，假物不如真象，假色不如天然。如此之例，皆为高手。”[11]李叔同把长亭、古道、芳草、碧空、弱柳、晚风、远山、夕阳、残笛、浊酒不加修饰直接入诗，的确深得个中奥妙，天然无痕，是大家手笔。王昌龄还提出：“凡诗，物色兼意下为好。若有物色，无意兴，虽巧亦无处用之。”[12]依此对照李叔同的《送别》歌词，长亭、古道、芳草、碧空、弱柳、晚风、远山、夕阳、残笛、浊酒，这一系列景观都有很深的寓意，都具备“物色兼意下”的审美特征。如果唐代大诗人王昌龄复生，一定会对《送别》折节叹服。

长亭、古道、芳草、碧空、弱柳、晚风、远山、夕阳、残笛……远近俯仰，高低错落，声画交融，动静交错。视觉的、听觉的、触觉的、嗅觉的，寥寥数笔，即勾勒出一幅犹如写意山水的诗画境界，意蕴深远。又像舞台戏剧的一个充满张力的艺术瞬间——

时间：傍晚。

地点：长亭外、古道边。

场景：（远景）夕阳西下，远山逶迤；（近景）晚风拂柳。

声响：残笛呜咽。

行为：浊酒饯行……

清代刘熙载《艺概》说：“词有点、有染”。《送别》先染后点[13]，就像画家作画一样，一皴三染，意境深邃，是诗词中的上乘之作。

诗的某种意象的形成，是一个长期积淀的过程，其形成过程是文化语境赋予它文化意义的过程。长亭、柳、笛、酒、夕阳，这些在中国文化中有着丰富人文内涵的“意象”是很有中国特色的文化积淀，带有鲜明的中国传统文化印迹。因为这些意象的巧妙运用，使得《送别》这首歌诗中有画、意趣高远、意境深邃、气韵生动，具有中国古典诗词清微淡远的高古境界美。虽然表现忧伤的情感，但是很有节制，与中国传统文化“乐而不淫，哀而不伤”的审美要求是一致的。

四、《送别》创作所继承的文化传统

从《送别》这首歌的创作方式和艺术特质来看，无疑，它所继承和延续的是中国古代文人音乐的创作传统，属于词调音乐范畴。

中国传统音乐按其使用的人群大致可以分为四大类：民间音乐、文人音乐、宗教音乐、宫廷音乐。其中，文人音乐是由知识阶层的文人雅士创作的音乐，词调音乐是文人音乐的重要组成部分。就创作方式来看，除了一部分自度曲，我国古代的词调音乐绝大多数是倚曲填词的作品。可以说倚曲填词是我国古代词调音乐创作的基本方法。这在长期的实践过程中还形成了大量可供填词使用的格律框架——词牌和曲牌，当然还有和这些词牌、曲牌同时并存的歌唱基本旋律框架，不过由于音乐本身的特殊性，歌唱旋律多已随着历史的流逝而湮灭。

《送别》这首歌所继承的就是倚曲填词的文人音乐创作传统。从选曲的角度来看，这首歌作者所选择的曲调抒情、优美，略带哀伤色彩，是适宜表达送行时依依惜别情感的。这首歌曲调来源于美国歌曲《梦见家和母亲》，在日本则被填写成歌曲《旅愁》，所表达的都是带有思念、忧郁色彩的情感类型。李叔同信手拈来，用来表达惜别情感，其实是别具匠心的精心选择。

从歌词创作来看，这首歌的歌词是一首“减字喜迁莺”，其句法和韵律，都和《喜迁莺》如出一辙，只是下片第三句减了一个字[14]。

试把《送别》与以下三首宋词《喜迁莺》比较，就可以发现不仅词格相同，情绪也很接近：

喜迁莺　许棐

鸠雨细，燕风斜，春悄谢娘家。一重帘外即天涯，何必暮云遮？

钏金寒，钗玉冷。薄醉欲成还醒。一春梳洗不簪花，辜负

几留华。

喜迁莺　晏殊

花不尽，柳无穷，应与我情同。觥船一棹百分空，何处不相逢。

朱弦悄，知音少，天若有情应老。劝君看取利名场，今古梦茫茫。

喜迁莺　李煜

晓月坠，宿云微，无语枕频欹。梦回芳草思依依，天远雁声稀。

啼莺散，余花乱，寂寞画堂深院。片红休扫尽从伊，留待舞人归。

从词曲结合的角度看，《送别》的音乐起伏与字调抑扬二者配合自然贴切，几乎是天衣无缝，体现出李叔同高超的创作技巧和深厚的国学功底。

《送别》和中国音乐传统结合的是如此密切，虽然是一首运用了外国曲调的作品，却能够被中国民众广为接受，久唱不衰，不能不说这首歌是中国传统和西方艺术结合的典范之作。

结　语

前些年，在回顾与反思中国音乐在20世纪发展道路的世纪末大讨论中，学堂乐歌受到不少质疑，甚至有人认为学堂乐歌就是中国音乐全盘西化的起点，是当之无愧的罪魁祸首。对此，笔者不敢苟同。且不说学堂乐歌中有用中国传统乐曲《老六板》填词的《祖国歌》，有用《老六板》变体填词的《渔翁乐》，李叔同的《送别》创作脱离了中国的传统了吗？通过上文的分析，我想读者都已经有了判断。这首歌以传统为基础，结合当时的音乐发展前沿，无疑是传统与现代结合的典范。关键问题是，这种创作手法并不是学堂乐

歌中的个别现象，仅以李叔同为例，1913 年至 1918 年，李叔同在浙江省立第一师范学校任教，其间创作了许多“仿词体”歌曲，如《春游》、《早秋》、《送别》等，还创作了一些“仿骚体”歌曲，如《朝阳》、《落花》、《天风》等[15]。可以说，这种对外来音乐文化因子的不断吸纳，也是我国音乐历史的一种传统。

《送别》这首歌绚烂之极，归于平淡，是学堂乐歌中的精品，是李叔同创作风格的集中体现。古人云“唯乐不可以为伪”，《诗·序》说：“在心为志，发言为诗”。《送别》隽永之中体现出李叔同高洁飘逸的人品，也隐约透露出李叔同超脱离尘的志趣。据史料记载，《送别》作于 1915 年(民国四年)，李叔同时年 36 岁，任教于浙江省立第一师范学校(今杭州师范大学的前身)。“是年在杭所作诗词颇多，如《早秋》、《悲秋》、《送别》、《忆儿时》、《月夜》、《秋夜》等”，“陈氏(陈宝泉，笔者注)时任北京高等师范校长，约他至北京高师任教，师初许之，旋致书谢绝，似已萌出家之念。”[16]此时，离李叔同出家已经不远，其后第二年李叔同即开始尝试绝食。这首歌词意境深邃，境界空灵飘逸，超然物外，非有佛心，其谁能为?

---

[1] 陈净野：《李叔同学堂乐歌研究》，中华书局，2007 年 5 月第 1 版，第 28 页。

[2] 钱仁康：《学堂乐歌考源》，上海音乐出版社，2001 年 5 月第 1 版，第236－239 页。

[3] 作为一个反证，我国另一位学堂乐歌先驱沈心工也曾用这个曲调填写过一首学堂乐歌，曲名为《昨夜梦》，曲调基本相同，歌词是“昨夜梦，梦归家。忽坐船，忽坐车。到家里，满庭花，见吾爹，见吾妈。爹见我，便与我谈话，说到爹娘心中常牵挂。妈见我匆匆入厨下，为我做饭又做茶。家中茶饭滋味佳，家中茶饭滋味佳。忽惊醒，在天涯。问何日，真在家?”这首歌词质朴有余，但意境欠佳，至少没有像《送别》那样做到雅俗共赏。这可能和沈心工的创作追求有关。这首歌没有得到广泛流传。由此可

见《送别》能够广为流传的歌词之功。参阅钱仁康:《学堂乐歌考源》,上海音乐出版社,2001 年 5 月第 1 版,第 238 页。

[4] 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社,1985 年 11 月第 1 版,第 72－73 页。

[5] [法]罗兰·巴尔特. 符号学原理[M]. 王东亮,译. 北京:生活·读书·新知三联书店,1999。

[6] 王昌龄:《诗格》,转叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社,1985 年 11 月第 1 版,第 267 页。

[7] 叶朗:《中国美学史大纲》,上海人民出版社,1985 年 11 月第 1 版,第 268 页。

[8] 王国维:《人间词乙稿序》,转聂振斌:《王国维美学思想》,辽宁大学出版社,1997 年 3 月第 2 版,第 156 页。

[9] 同注 2,第 5 页。

[10] 孟凡玉:《音乐家眼中的红楼梦》,文化艺术出版社,2007 年 6 月版,第 158页。

[11] 同注 6,第 39 页。

[12] 同注 6,第 44 页。

[13] 笔者认为《送别》第一段和第二段大半都是“染”,最后一句“今宵别梦寒”直写离愁点题。

[14] 钱亦平:《钱仁康音乐文选(续编)》,上海音乐出版社,2004 年出版,第 353页。

[15] 同注 14。

[16] 林子青:《弘一法师年谱》,宗教文化出版社,1995 年 8 月出版,第 77页。

原载《美育学刊》2011 年第 1 期

第五章　音乐学·红学

Ⅰ.《红楼梦》中的乐人群体及其社会状况分析

——兼论《红楼梦》音乐资料的研究价值

《红楼梦》是一部中国清代社会的百科全书。其中有一个特殊的乐人群体，他们的音乐活动、社会境遇，都是清代乐人状况的真实反映。以往红学界甚少有人注意乐人的音乐活动、社会地位等相关问题，也没有系统、深入的研究成果。本文拟从乐人视角展开研究，以乐人的社会境遇为中心，探讨中国封建社会中乐人的社会状况及相关问题。

一、《红楼梦》中的乐人概况

《红楼梦》中有大量的音乐活动，但大多没有涉及到演员的具体情况，只说有音乐活动，而没有具体写演员的情况。这和中国历史上乐人地位低下、史书多不记载、多数人没有留下名字的情况大体吻合。

尽管如此，《红楼梦》中能够确认身份、甚至是有名有姓的乐人也有不少。下面，笔者把能够确认身份的乐人及其基本情况梳理如下：

芳官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演正旦

角色。本姓花。第58回遣发优伶时指与宝玉，归入怡红院，第77回抄检大观园后，在水月庵随智通出家为尼。

藕官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演小生角色。第58回遣发优伶时归黛玉使唤，归入潇湘馆，第77回抄检大观园后，在地藏庵随圆心出家为尼。

蕊官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演小旦角色。第58回遣发优伶时归宝钗使唤，第77回抄检大观园后，在地藏庵随圆心出家为尼。

玉官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演正旦角色。第58回遣发优伶后，去向不明。

宝官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演小生角色。第58回遣发优伶后，去向不明。

龄官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演贴旦角色[1]。第58回遣发优伶后，去向不明。

药官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演小旦角色。夭亡。

葵官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演大花面角色。第58回遣发优伶后归湘云使唤，第77回抄检大观园时被逐，下落不明。

豆官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演小花面角色。第58回遣发优伶后归宝琴使唤，第77回抄检大观园时被逐，下落不明。

艾官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演老外角色。第58回遣发优伶后归探春使唤，第77回抄检大观园时被逐，下落不明。

茄官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，扮演老旦角色。第58回遣发优伶后归尤氏使唤。

文官：贾府从姑苏买来的十二个学戏的女孩子之一，为演员的

头领。第58回遣发优伶之时,贾母留下文官自己使唤。

蒋玉菡:忠顺王府戏班子男旦演员,艺名琪官,唱小旦。第93回交待他年纪也大了,在府里边掌班,改唱小生,家里已经有两三个铺子,只是不肯放下本业,原旧领班。

云儿:锦香院乐妓,善琵琶弹唱。第28回接待薛蟠等人的追欢买笑,唱曲调情,曲唱妓女悲苦。

无名小旦:第22回宝钗生日时所定一班新出小戏中的演员,饰小旦,十一岁,像林黛玉的形象。

无名小丑:第22回宝钗生日时所定一班新出小戏中的演员,饰小丑,年仅九岁,深得贾母怜爱。

扮演文豹的小丑:第53回出场的小演员,才九岁,现场发科打诨,贾母欢欣放赏。

女先儿:也作"女先生儿",贾府有两个经常走动的女艺人,以说书为主,说鼓书、弹词等。也会演奏乐器,弹过《将军令》等曲,贾府人等玩击鼓传花游戏时,负责击鼓。

男先儿:说书的男艺人。第43回提及"男女先儿均有"。

唱曲儿的小么:演唱歌曲、曲艺的男性艺人,第26回提及,第28回贾宝玉、蒋玉菡等人聚会,有"许多唱曲儿的小厮"在场。

打十番的:演奏十番器乐的演员。第11回提到:"找了一班小戏儿并一档子打十番的",第76回有打十番的艺人笛子独奏,第92回提及"里头也有些人在那里打十番"。

歌舞伎:歌舞女乐。第5回有十二个舞女"轻敲檀板,款按银筝"演唱表演大型歌舞套曲《红楼梦曲》。

瞽目先生:说书的盲艺人。第39回提及"自觉比那些瞽目先生说的书还好听"。

戏曲教习:负责教戏的戏曲教师。贾府戏班成立时从姑苏聘请,第58回遣发优伶时,每位教习给银八两,令其自去。

乐僧:从事法事音乐活动的和尚。《红楼梦》中有多处写到和

尚诵经、演奏法器，如秦可卿葬礼中有僧人的法事音乐活动，铁槛寺也有僧人的佛教仪式音乐活动。

艺道：从事法事音乐活动的道士。《红楼梦》中有多处写到道士诵经、演奏法器，如秦可卿葬礼中有道士的法事音乐活动，第102回捉鬼也有道士音乐活动，清虚观也有道士的打醮等道教仪式音乐活动。

二、《红楼梦》中的乐人社会状况分析

中国的乐人文化有着久远的历史，从远古的巫觋，周代的乐师，北魏以来的乐户等，都为中国音乐文化的繁荣与发展做出了重要的贡献。

中国历史上的乐人地位有两种截然不同的情况。一种是受人尊崇、地位很高的职业音乐家，这部分人所从事的音乐活动大都被蒙上神秘、庄严的色彩，多与天文、历法、音乐制度制定、音乐理论研究、雅乐祭祀有较为密切的关系。从事这种音乐职业的人历来地位颇高，如上古的伶伦、夔，周代的大司乐各级官员、师旷、师襄，汉代的叔孙通、纪氏、李延年、桓谭，等等，代有续承，连绵不绝。另一种则是以色艺事人的下层音乐表演者，他们地位低微，常受世人的贬抑，他们是生活在社会最底层的一群"贱民"。《红楼梦》中写到的和音乐有关的人物正是这样一些地位低下的"乐人"。

《红楼梦》中所出现的乐人均属于下层的从业人员，地位卑微，从专业分工来看，大体有专业戏曲演员、专业曲艺演员、专业器乐演奏员等。

从《红楼梦》的描写来看，乐人这一特殊群体的生活状况、社会地位、人物性格都表现出与普通人迥然不同的情况，归纳起来具有以下几个特点：

（一）**以音乐作为谋生手段，以音乐技艺服务于他人，与所依附的"恩主"之间形成复杂的关系，有些乐人人身自由受到一定的**

限制

上述乐人都是以音乐作为谋生的手段，以此为业。他们的音乐活动与林黛玉弹琴、贾宝玉唱曲有着本质上的区别，林黛玉、贾宝玉的音乐活动是文化修养的需要，是消遣行为，他们并不靠这种技艺为生。相反，这些乐人都是靠音乐技艺谋生，离开音乐活动难以生存。请看第53回的一段欣赏描写：

> 正唱《西楼·楼会》这出将终，于叔夜因赌气去了，那文豹便发科诨道："你赌气去了，恰好今日正月十五，荣国府中老祖宗家宴，待我骑了这马，赶进去讨些果子吃是要紧的。"说毕，引的贾母等都笑了，薛姨妈等都说："好个鬼头孩子，可怜见的。"凤姐便说："这孩子才九岁了。"贾母笑说："难为他说的巧。"便说了一个"赏"字。早有三个媳妇已经手下预备下簸箩，听见一个"赏"字，走上去向桌上的散钱堆内，每人便撮了一簸箩，走出来向戏台说："老祖宗，姨太太，亲家太太赏文豹买果子吃的！"说着，向台上便一撒，只听豁啷啷满台的钱响。(53·751)[2]

无论是贾府买来的"戏子"，还是外请的戏班子，无论是经常走动的女先生，还是偶一相会的乐伎，演员们必须按照主人的喜好，根据主人所点的戏目进行演出，按照主人的要求演奏音乐曲目，如上段引文中的九岁小演员那样，小小年纪就学会了察言观色，随机应变地进行现场即兴的"科诨"，博得主人欢欣，获得赏赐。第54回的两段文字，可以看出乐人与主人的这种服务与被服务关系：

> 女先生回说："老祖宗不听这书，或者弹一套曲子听听罢。"贾母便说道："你们两个对一套《将军令》罢。"二人听说，忙和弦按调拨弄起来。(54·760)

一时，梨香院的教习带了文官等十二个人，从游廊角门出来。婆子们抱着几个软包，因不及抬箱，估料着贾母爱听的三五出戏的彩衣包了来。婆子们带了文官等进去见过，只垂手站着……贾母笑道："我们这原是随便的顽意儿……叫葵官唱一出《惠明下书》……若省一点力，我可不依。"文官等听了出来，忙去扮演上台……(54・762)

从贾母的话以及乐人的表现，可以清清楚楚地看出他们之间的地位悬殊，一方是居高临下的吩咐、命令，一方是毕恭毕敬、揣摩主人心思、暗投所好。主人要听什么戏就唱什么戏，要听什么书就说什么书，要听什么曲就奏什么曲，打莲花落、吹打[3]等也都由他们兼任。乐人的服务性质一目了然。

《红楼梦》中的乐人有些人身自由受到限制，有些人则没有人身自由。比如，贾府的十二个女戏子是贾家花钱买来的，贾家可以决定他们的命运，在贾府主人的安排下，她们或者唱戏，或者不唱戏时指派到怡红院、潇湘馆等各处当下人使唤，甚至最后被逐出大观园，走的走、散的散，她们毫无人身自由，她们的人身控制权操纵在贾府主子的手里。同样，戏子蒋玉菡也是没有人身自由的艺人，他属于忠顺王府，几天没有回府，王府的人就兴师动众，到处访寻，贾宝玉还为此被诬为"在外游荡优伶"而遭父亲贾政一顿暴打。听听下面王府长史的话，可知此言不虚：

我们府里有一个做小旦的琪官，一向好好在府里，如今竟三五日不见回去，各处去找，又摸不着他的道路，因此各处访察……我且去找一回，若有了便罢，若没有，还要来请教。(33・453)

一副掘地三尺也要把蒋玉菡挖出来的架势，想来蒋玉菡一定

是插翅难飞，难逃魔掌。当然，那些“经常走动”的半自由职业艺人有所不同，他们有一定的人身自由，但是，他们也离不开富家大户这些“恩主”经济上的赐予，要经常走动于大户人家之间寻求庇护，要靠他们的恩赐才能维持生活，与“恩主”间形成较为复杂的关系。从“恩主”角度看，一方面，蓄养乐人的“恩主”们需要艺人的艺术服务，离不开艺人的色、艺，为他们提供较为舒适的艺术学习、从事表演活动的优越条件；另一方面，把他们当作玩物，玩弄艺人，限制他们的人身自由，从骨子里轻蔑艺人。从艺人角度看，一方面，在当时的环境下，艺人需要“恩主”所提供的必要艺术条件，难以脱离“恩主”的控制；另一方面，艺人也有要求尊重、脱离“恩主”束缚的自由向往。艺人与“恩主”之间的关系是复杂多样的，不能只用“束缚”、“摧残”、“扼杀”等词汇简单地描述所谓的“统治阶级”对下层艺人的迫害。

（二）家庭出身卑微，多为生活所迫，无奈进入乐人行列，并且小小年纪即开始乐人生涯

《红楼梦》中的乐人多为小小年纪即开始乐人生涯。《红楼梦》贾府的十二个女戏子年龄都很小，另外第 22 回、第 53 回还多次写到“才九岁”的小丑、“才十一岁”的小旦。刘水云博士说：“笔者通过对大量的明清家乐材料进行归纳排比后认为，家乐演员学戏的年龄基本上在十二岁之前。”[4]刘水云博士还列举了大量的例子来论证自己的观点，我们有理由相信这是当时社会风尚的真实状况。依此来观照《红楼梦》中许多对小乐人的描写，同样是真实可信的，所反映出来的是当时乐人真实的艺术生活状况。

这些乐人大多为生活所迫，无奈进入乐人行列，生活寄人篱下。贾府的十二个女戏子大多是因为家里生活困难而被父母、兄弟卖掉的，她们因此对家人心生怨恨，说明她们进入这个行业不是自愿的，内心所承受的痛苦是非常巨大的。这从第 58 回遣散戏班时王夫人的话以及她们大多不愿回到父母身边的两段文字可以看得很清楚：

王夫人因说："这学戏的倒比不得使唤的，他们也是好人家的儿女，因无能卖了做这事，装丑弄鬼的几年……"（58·819）

将十二个女孩子叫来面问，倒有一多半不愿意回家的：也有说父母虽有，他只以卖我们为事，这一去还被他卖了，也有父母已亡，或被叔伯兄弟所卖的，也有说无人可投的，也有说恋恩不舍的。所愿去者止四五人。（58·819）

这些小女孩，小小年纪便失去父母之爱，没有天伦之乐，确实令人怜悯。而他们的生活则处于被严格管束状态，第54回贾母曾说这些戏子："大正月里，你师父也不放你们出来逛逛"，可见师父管束之严。第28回，云儿强颜欢笑，奉陪薛蟠等人的追欢买笑，唱曲调情，唱出了："女儿悲，将来终身指靠谁？女儿愁，妈妈打骂何时休"，这其实是乐伎们痛苦、轻贱生活的真实写照。

（三）社会地位低下，承受着来自社会的普遍歧视

中国文化中，歧视乐人的历史很久远，也很普遍，《红楼梦》中的乐人当然也不能例外。第22回，薛宝钗、贾宝玉看出来不敢说，史湘云心直口快，说十一岁的小旦装扮起来很像林黛玉，结果林黛玉非常生气，说"我原是给你们取笑的，——拿我比戏子取笑"。可见，在当时人的心目中把人比作戏子是一种侮辱，戏子的地位可想而知。另外，第58回芳官的干娘骂芳官，骂道：

不识抬举的东西！怪不得人人说戏子没一个好缠的。凭你甚么好人，入了这一行，都弄坏了。（58·824）

"人人说"三个字反映出的是社会的普遍观念，在他们眼里，戏班子是个大染缸，什么好人入了这行都是一个"弄坏"的结果。的

确，社会对戏子的歧视确实不是个别现象，甚至这种观念至今仍在部分人的心目中根深蒂固，难以消除！这种情况不仅是清代社会的真实反映，甚至时至今日，中国许多地方仍在延续着这种局面。音乐学家张振涛研究中发现，“在今日的实际生活中，歧视吹鼓手的现象，常常来自与吹鼓手一般无二的普通百姓自身，而非身高一等的统治阶层。瞧不起吹鼓手的，并非只是深居朱门大宅里的官绅士族，也包括当今住在村舍茅屋里的黎民大众”[5]。自上而下整个社会普遍的歧视，尤其是相同、相近阶层人的蔑视极为普遍，也更为让人痛心。下面的文字还可以进一步证明这一点。

乐人遭人欺辱是常有的事情。《红楼梦》中被打的也有，如芳官就被一个负责管她的婆子打、骂过，被赵姨娘把硝粉撒在脸上，还被赵姨娘打了两个耳光。戏子被骂则是很常见的事，下面看看《红楼梦》中破口大骂戏子的几位“高人”的“表演”。第 77 回王夫人骂道：

> 唱戏的女孩子，自然是狐狈精了！上次放你们，你们又懒待出去，可就该安分守己才是。你就成精鼓捣起来。（77・1102）

在王夫人的逻辑里，“唱戏的女孩子，自然是狐狸精”，唱戏的女孩子和狐媚害人的狐狸精是同义词，斩钉截铁，不容申说！

第 60 回赵姨娘骂道：

> 你瞧瞧，这屋里连三日两日进来的唱戏的小粉头们，都三般两样掂人分两放小菜碟儿了。若是别一个，我还不恼，若叫这些小娼妇捉弄了，还成个什么！（60・842）
>
> 小淫妇！你是我银子钱买来学戏的，不过娼妇粉头之流！我家里下三等奴才也比你高贵些的。（60・843）

赵姨娘骂人的语言恶毒、粗鄙，除了暴露赵姨娘修养极差以外，也可以看出乐人的社会地位之低贱。

第 60 回探春劝解赵姨娘：

> 那些小丫头子们原是些顽意儿，喜欢呢，和他们说说笑笑，不喜欢便可以不理他。便他不好了，也如同猫儿狗儿抓咬了一下子，可恕就恕，不恕时也只该叫了管家媳妇们去说给他去责罚，何苦自己不尊重，大吆小喝失了体统。(60・844)

探春的话虽然不是直接骂给戏子听的，但视她们如猫、狗一般，不过是些“顽意儿”，言语之中对戏子的蔑视，也令人十分的心颤胆寒。

第 58 回一下人婆子(春燕娘，芳官干娘)骂道：

> 怪不得人人说戏子没一个好缠的。凭你甚么好人，入了这一行，都弄坏了。(58・824)

尖刻、不堪入耳的痛骂，出自地位高高在上的王夫人、探春之口，也倒罢了。出自地位不高、出身低微的赵姨娘之口，已经难以忍受。更有甚者，还出自同样身为奴才下人的婆子之口，这婆子不过是贾府专干浆洗粗活的“三等人物”，这不能不让人更加痛心疾首。任人宰割的社会际遇，写就了乐人一部辛酸的血泪史！

由于以色艺事人的乐人主要是以女性为主，故又常常被称为“女乐”。“女乐”一词含有极为浓重的轻蔑色彩。

轻贱女乐的历史非常悠久，孔子就非常明确地表示反对用于淫乐的“郑卫之音”。《管子・轻重甲》说夏桀暴虐荒淫，极尽声色之乐，“女乐三万，晨噪于端门，乐闻于三衢”，把“女乐三万”作为夏桀的一条罪状，清楚地表明了对女乐的态度；《盐铁论・力耕》说

“昔桀女乐充宫室”、“女乐终废其国”，直接把灭国的责任推到了女乐身上。“女乐误国”的思想基本上是封建社会人人尽知的一种流行观念。

自北魏乐籍制度确立至清代中期，以音乐表演艺术谋生的群体也有了一个遭人歧视的专有名称——“乐户”，一些歧视性的规定使乐人的社会地位每况愈下，乐人的社会地位被定位在贱民一类。《魏书·刑罚志》有这样的记载：“诸强盗杀人者，首从皆斩，妻子同籍，配为乐户；其不杀人，及赃不满五匹，魁首斩，从者死，妻子为乐户。”[6]作为惩罚重罪的一种手段，配为乐户一定是令人痛苦的事情，这说明当时社会对乐户职业的轻蔑态度已经形成。清朝雍正年间，虽然从法律上废除了乐籍制度，但事实上的歧视还一直在延续，直至今日。

乐户的地位低下，打入另册，不能和平民一样参加科举考试，不能和平民通婚，正如项阳先生所描述的那样，“即便是在民间，百姓们也离不开这一群体，婚丧嫁娶、风俗节庆都少不了他们，然而，却不把他们视为同类——不把他们当‘人’看，‘王八、戏子、吹鼓手’成为极具鄙视意味的话语，这些人‘生不进祠堂，死不进祖坟，同色为婚’，轻贱至极”[7]。

乐籍制度是在清朝雍正年间废除的。据《皇朝文献通考》卷十九《户口考》记载：“山陕等省乐户，其先世因明建文末不附燕兵被害，编为乐籍，世世不得自拔为良民，相沿日久，至雍正元年，荷蒙世宗宪皇帝沛宽大之诏，除籍为良。”《皇朝文献通考》卷一百五十二《王礼考》又记载：“自明初，绍兴有惰民，靖难后诸臣有抗命者，子女多发山西为乐户，数百年来相沿未革。一旦去籍为良，令下之日，人皆流涕。”

但是，虽然乐籍制度被废除，由于长期以来已经根深蒂固，对乐人的轻贱态度却一直在顽强地延续着、难以彻底消除。

据项阳先生研究：“民国时期，阳城城关镇岳庄村一刘姓乐户，

想把闺女嫁给平民，并准备陪嫁十亩好地，却没有人上门。这事已距雍正皇帝下诏除乐户籍两百余年，但在民间却依旧如此，可见成见之深。乐户们行路时夏天要靠北边走，冬天要走阴凉处，进了百姓家不能随便坐。遇上修庙，他们也想尽一份心意，并借此争取一点平等的待遇，然而，却经常被拒之门外，百姓们怕在修庙碑上将乐户的姓名与他们的放在一起辱没了自己。璐城微子镇的乐户艺人朱扎根，在吹打乐器上是全把式，各村社的社首都承认他是个难得的人才，有一年微子镇修庙，凡出两块银洋的都要在碑上刻名，而朱扎根出了七块，却不给刻名，几经交涉，终于在最后靠边的地方刻了三个几乎看不见的小字。"[8]

张振涛先生也曾指出："谈及对'吹鼓手'的歧视，我们往往是从旧时代统治者对待下层百姓的角度看待问题。旧时雇佣'吹鼓手'的社会阶层，即封建统治者与地主阶级，早已不复存在。但'吹打班'的新雇主们，即农村社区的一般成员，不但在潜意识的习惯上，而且在价值观的判断上，依然保持着对'吹鼓手'的歧视。换句话说，在今日的实际生活中，歧视吹鼓手的现象，常常来自与吹鼓手一般无二的普通百姓自身，而非身高一等的统治阶层。瞧不起'吹鼓手'的，并非只是旧时深居朱门大宅里的官绅士族，也包括当今住在村舍茅屋里的黎民大众。仅仅用普通百姓受旧思想的影响就能解释这种现象吗？这一现象使我们关注到：传统社区生活中形成的对待一个社会团体的态度，以及这一态度中隐含的乡民意识底层的价值尺度与好恶标准。"[9]

《红楼梦》第 17、18 回有一个情节，贾妃省亲观看贾府家班演出，夸赞龄官演得好，要她再演两出，贾蔷要求龄官演《游园》《惊梦》，龄官以不是"本角之戏"为由加以拒绝，执意不作，定要作《相约》《相骂》二出。此处，庚辰本脂批有一段墨批长文：

《钗训记》中，总隐后文不尽风月等文。

按近之俗语云："能养千军，不养一戏。"盖甚言优伶之不可养之意也。大抵一班之中，此一人技业稍优出众，此一人则拿腔作势，辖众恃能，种种可恶，使主人逐之不舍，责之不可，虽不欲不怜，而实不能不怜；虽欲不爱，而实不能不爱。余历梨园子弟广矣，个个皆然，亦曾与惯养梨园诸世家兄弟谈议及此，众皆知其事而皆不能言。今阅《石头记》，至"原非本角之戏，执意不作"二语，便见其恃能压众，乔酸姣妒，淋漓满纸矣。复至《情悟梨香院》一回，更将和盘托出，与余三十年前目睹身亲之人，现形于纸上。使言《石头记》之为书，情之至极，言之至恰，然非领略过乃事，迷陷过乃情，即观此，茫然嚼蜡，亦不知其神妙也[10]。

这一段批语连同原文，给我们提供了极为丰富的信息。归纳起来大致有如下几点：

① 书中所描写的事情是实际上曾经发生过、且作者和批书人曾经亲身经历过的真实场景。"与余三十年前目睹身亲之人，现形于纸上"、"非领略过乃事，迷陷过乃情，即观此，茫然嚼蜡，亦不知其神妙也"等句可以佐证。

② 这种现象是当时社会的普遍事实。"余历梨园子弟广矣，各各皆然。亦曾与惯养梨园诸世家兄弟谈议及此，众皆知其事而皆不能言"等句可以佐证。

③ 旧时伶人身上存在诸多恶习。如"技业稍优出众，此一人则拿腔作势，辖众恃能""恃能压众，乔酸蛟妒"等。

④ 当时社会对"戏子"的普遍态度是爱恨交织。根据这段批语，当时有流行的"近之俗语"："能养千军，不养一戏"，反映出社会对戏子的普遍厌弃态度；"种种可恶，使主人逐之不舍，责之不可，虽欲不怜，而实不能不怜；虽欲不爱，而实不能不爱"，则体现出一种爱恨交织的复杂感情。

《红楼梦》中乐人群体的艺术与生活状况，折射出清代社会乐人的基本情况，是研究清代音乐文化和社会状况的宝贵材料。

（四）部分艺人性格畸变，呈现鲜明行业特点

从《红楼梦》的描写来看，其中有一部分艺人出现了性格畸变。台湾文化学者乔健先生 2005 年 11 月 3 日在中国艺术研究院的一次讲座中提到，旧时中国社会的底边阶层由乐户、剃头匠、厨师、修脚匠等职业的从业人员构成，他们的职业特点是伺候别人，均属于贱民阶层。长期的职业生涯，使他们具有了与一般百姓不同的特点，乐户不太讲忠孝，但是讲义气，招待朋友的方式也与一般农民有区别。

笔者以为艺人的性格特点与他们的职业特点和社会处境有密切的关系，是在长期的生活境遇中逐步形成的。比如，他们不太讲究孝道的问题，他们被社会主流所轻蔑，甚至被生养的至亲家族所排斥、所抛弃，生不能进祠堂、死不能入祖坟。这是以尊祖孝亲为核心的家族文化语境中的奇耻大辱！他们尽孝的权力被剥夺殆尽，试想，连祠堂都不能进，他们还可以像常人一样讲究孝道吗？他们常年行走在外，闯荡江湖，所谓“在家靠父母，出门靠朋友”，长期的职业生涯和实实在在的生存需求，使得他们养成了更为讲究义气的性格特点。至于赌博、吸毒的反社会性格倾向则是因遭社会抛弃而产生报复社会、游戏人生生活态度的结果。

分析《红楼梦》中的乐人群体，可以发现他们身上也具有与常人不同的性格特点，具体表现在以下几个方面：

① 自卑和自傲交织的复杂心态。第 36 回贾蔷花一两八钱银子从外头买了个“会衔旗串戏台”的雀儿，想讨好龄官。龄官的反应超常强烈，对贾蔷不理不睬，说道：

> 你们家把好好的人弄了来，关在这牢坑里学这个劳什子还不算，你这会子又弄个雀儿来，也偏生干这个。你分明是弄

> 了他来打趣形容我们，还问我好不好……那雀儿虽不如人，他也有个老雀儿在窝里，你拿了他来弄这个劳什子也忍得！今儿我咳嗽出两口血来，太太叫大夫来瞧，不说替我细问问，你且弄这个来取笑。(36・495)

本来可以一笑置之的事情，却让龄官大动肝火。如此强烈的过激反应，看上去像是自尊，其实，过分的自尊表现出来的是弱者脆弱、敏感的自我防护心态，实则是自卑心理在作怪，也是一种不正常的复杂心理状态。而"你们家把好好的人弄了来，关在这牢坑里学这个劳什子"一句话，把女艺人无奈的痛苦与巨大的压抑表露无疑。

② 讲义气。很讲义气，是中国"江湖人"的一般特征。"在家靠父母，出外靠朋友"，是中国江湖艺人最常说的一句话，也是江湖艺人为适应颠沛流离生活的一种必然处世方式，也是艺人职业特点造成的必然结果。

《红楼梦》中的乐人芳官等尽管自己身处下贱，却也试图帮助别人谋职，也还把属于自己的东西送给别人。第60回，在芳官受人欺负时，其他几位小演员的举动显示了她们的义气：

> 当下藕官蕊官等正在一处作耍，湘云的大花面葵官，宝琴的豆官，两个闻了此信，慌忙找着他两个说："芳官被人欺侮，咱们也没趣，须得大家破着大闹一场，方争过气来。"四人终是小孩子心性，只顾他们情分上的义愤，便不顾别的，一齐跑入怡红院中。豆官先便一头，几乎不曾将赵姨娘撞了一跌。那三个也便拥上来，放声大哭，手撕头撞，把个赵姨娘裹住……蕊官藕官两个一边一个，抱住左右手，葵官豆官前后头顶住……(60・844)

这一场不顾后果的大闹，体现出她们讲义气的一面，正是江湖人一般特点的体现。同时，这场大闹也为后来她们被逐出大观园的恶果种下了孽因。

③ 同性恋。《红楼梦》中的戏子藕官、蕊官、药官、蒋玉菡等人均有同性恋的性取向。第58回“杏子阴假凤泣虚凰”，藕官给死去的药官烧纸，被人发现后，芳官给贾宝玉介绍说：

> 哪里是友谊？他竟是疯傻的想头，说他自己是小生，药官是小旦，常做夫妻，虽说是假的，每日那些曲文排场，皆是真正温存体贴之事，故此二人就疯了，虽不做戏，寻常饮食起坐，两个人竟是你恩我爱。药官一死，他哭的死去活来，至今不忘，所以每节烧纸。后来补了蕊官，我们见他一般的温柔体贴。(58·827)

如果说这只是个别人的现象，那么下面的材料则可以让人窥见当时的社会风尚：第33回，贾政责打贾宝玉的原因之一是“在外流荡优伶”；第34回提及传言贾宝玉“霸占着戏子”蒋玉菡；第47回，薛蟠因柳湘莲“他年纪又轻，生得又美，不知他身份的人，却误认作优伶一类”，进而调戏柳湘莲，试图和他发生同性性行为。虽以失败告终，但从中却可以看出，“优伶一类”似乎有此风习。不过，当时社会对这种狎伶现象比较宽容，冒襄的家乐优童紫云为文人陈维崧所狎，一时传为佳话。《红楼梦》中薛蟠欲与柳湘莲相好，众人似亦知情，似乎是半公开的状态，只是遭到拒绝并被毒打是很尴尬的事情，薛蟠因此才羞于见人、闭门谢客。

（五）结局多不尽如人意

《红楼梦》中乐人的结局多不如意。第58回写到因为国丧，“各官宦家，凡养优伶男女者，一概蠲免遣发”，这些人被遣散以后，便衣食无着，生活困难。这从很多近代戏曲演员的回忆录中可以

看出来，演员、戏班其实最怕遇到这种情况，禁止演出、解散戏班往往会给他们带来极度的生活困难。

遣散后艺人的结局往往很悲惨，第58回王夫人提及家中过去的做法也是遣散，“当日祖宗手里都是有这例的……如今虽有几个老的还在，那是他们各有原故，不肯回去的，所以才留下使唤，大了配了咱们家的小厮们了”。配给小厮们做老婆，一个“配”字，表明像对待牲口一样，毫无个人选择的权利。而芳官、藕官、蕊官被迫出家为尼，前程未卜，不免令人担忧。至于药官的早夭，那就是更为悲惨的结局了。

白居易《琵琶行》中描写那位“十三学得琵琶成，名属教坊第一部。曲罢曾教善才伏，妆成每被秋娘妒”的宫廷高级乐人，最终也难逃“今年欢笑复明年，秋月春风等闲度。弟走从军阿姨死，暮去朝来颜色故。门前冷落车马稀，老大嫁作商人妇”的凄惨结局。

许多女乐人无奈选择出家为尼，其实也是非常痛苦的选择。而这种结局，通常又是很多女乐人的最后选择，带有一定的普遍性。据刘水云博士研究，“由于家乐女演员中不少人在被卖到豪家富室即已失去父母、兄弟的依靠，一旦主人谢世或因年老色衰惨遭主家驱逐后，她们的命运往往很不幸。假如她们嫁人乏术而又不甘堕落，遁入空门则是最后的一种选择。”[11]

至于蒋玉菡的结局，第33回说“听得说他如今在东郊离城二十里有个什么紫檀堡，他在那里置了几亩田地几间房舍”，第93回交待“年纪也大了，就在府里掌班。头里也改过小生。他也攒了好几个钱，家里已经有两三个铺子，只是不肯放下本业，原旧领班”，这似乎要比女优好了很多。一般说来，男优的结局略好于女优的结局，这也是明清时期社会中的普遍状况。刘水云博士在对比了明清男女乐人的结局状况之后，得出结论，认为“对于家乐优童来说，他们的前途要相对乐观一些。由于他们与主人的依附关系绝不像女乐那样明显，而且在以男性为中心的封建社会，男优的社会

地位和自由程度远高于女乐。男优在成年后可以娶妻生子，独立门户”[12]。对照蒋玉菡的情况，他买地置业，后来还娶了袭人为妻，也是当时乐人生活的真实摹写。

另外，《红楼梦》中写到的乐人群体中还有一部分从事法事音乐活动的和尚和道士，也属于从事音乐艺术活动的艺人，但他们和本文中的其他乐人性质不同，也可以说他们的职业是宗教，和上面以世俗音乐为职业的艺人有本质的区别。他们的音乐因为有宗教信仰光环的笼罩，显得庄严、神圣，严格说来他们不属于狭义上的“乐人”范畴。

三、《红楼梦》音乐资料的研究价值

笔者之所以把《红楼梦》的音乐文化作为如此严肃的学术研究对象，理由有以下几点：

1. 小说是研究社会历史的重要资料。古代各种小说、笔记、游记等一些“正史”之外的文献中保留着大量的历史资料。顾颉刚先生说过：“旧小说不但是文学史的材料，而且往往保存着最可靠的社会史料，利用小说来考证中国社会史，不久的将来，必有人从事于此。”[13]著名历史学家翦伯赞先生也说：“史部以外的群书，则并非有意为了保存某种史料而写的，而是无意中保留了或反映出若干的史料，这样无意中保留着或反映出的事实，当然要比较真切。”[14]周汝昌先生在为朱一玄《红楼梦资料汇编》一书所作的序言中也说过：

> 四部四库，经、史、子、集，囊括了中华文化典籍，而“小说家”的著录属于史部（也称“乙部”）的一支。……然则史者是记载从政者的功名勋业、名言嘉行、治乱兴衰……皆大事也；而小说者，乃是对其“大”而言，市井家庭、细事闲情、新闻异态……以至个人性情、时代风尚……咸在其间。此二者相对

> 而观之,虽则系一巨一细,却又一"死"一"活"——历史社会一切情状,在"正史"中是不及也不屑写的。于是"小说"承担了此一职责,我称之为"活历史",缘由此义[15]。

鉴于此,笔者认为,《红楼梦》等小说、笔记的史料价值是不容低估的,有些方面甚至比正史还要真实、丰富。至少,作为正史的补充是不成问题的。

就音乐材料而言,旧小说、笔记中的材料也已经引起学者的一些关注。如田青先生曾经对《金瓶梅》中的佛教音乐作过系统研究,《老残游记》中的"白妞说书"一段精彩的描写也常常被当作清代山东大鼓艺人精湛技艺的佐证,等等。

2.《红楼梦》是一部非常特殊的小说,它的史料价值更是不容低估。《红楼梦》是一部写实性的小说,它真实、生动地反映了我国十八世纪中、前期的社会现实,是一部中国清代康雍乾时期社会的"大百科全书",为我们多角度、全方位认识当时的历史状况提供了不可多得的宝贵资料,也为探析清代中前期的音乐文化提供了一个新的途径。

《红楼梦》与一般的小说不同,它是以作者生活经历为基础、对社会生活细致描摹的著作。《红楼梦》对生活细节的精细描述巧夺天工,甚至让许多人认为就是生活本身。比如,胡适就认为《红楼梦》是"自然主义的杰作"。鲁迅先生也种说过《红楼梦》"叙述皆存本真,闻见悉属亲历;正因写实,转成新鲜"[16]。当代作家王蒙也说"《红楼梦》是长于写实的"[17]。认为《红楼梦》就是作者自传的学者也大有人在,例如当代红学家周汝昌先生就曾经不止一次强调:"我的观点一向坚持认为雪芹的文学手法是以写实为基本的,其地点、人物,皆有原型","本人的'红学'观点的核心即是'自传说'"[18],可以说整个"新红学"的考证从胡适到周汝昌,都是以这个"自传说"为前提的。毛泽东还曾说过:"(《红楼梦》)不仅要当作

小说文艺看，而且要当作历史看，它写的是很细致的很精细的社会历史。”[19]周汝昌在比较甲骨学、敦煌学和红学时曾说：

> “甲骨学”，其所代表的是夏商盛世的古文古史的文化之学。“敦煌学”，其所代表的是大唐盛世的艺术哲学的文化之学。而“红学”，它所代表的则是清代康乾盛世的思潮世运的文化之学。我们中华的灿烂的传统文化，分为上述三大阶段地反映为三大显学，倒实在是一个天造地设的伟大景观[20]。

《红楼梦》描写的真实性，我们还可以从其自身找到许多证据。曹雪芹本人在《红楼梦》中声明其写作是“追踪蹑迹，不敢稍加穿凿。”(1·5)《红楼梦》的写作手法，除了一些出于特殊目的的“烟云手法”之外，基本上是现实主义的写实手法。《红楼梦》故事是以作者家族的兴衰为原型写成的，这在和曹雪芹创作大约同时或稍后批阅书稿的脂砚斋、畸笏叟等人的批语中也透露出不少当时的信息。如庚辰本第22回写贾母出资为薛宝钗办生日，写到王熙凤为投贾母所好，点戏点的是热闹的《刘二当衣》，脂砚斋朱笔批语：“凤姐点戏，脂砚执笔事，今知者寥寥矣，不怨夫！”后来，畸笏叟又批：“前批书知者寥寥。不数年，芹溪、脂砚、杏斋诸子皆相继别去。今丁亥夏只剩朽物一枚，宁不痛杀！”[21]都可以证明当初演戏、点戏的事情的确发生过。第8回写秦钟拜见贾母，写到贾母送给秦钟一个荷包、一个金魁星作为见面礼，甲戌本脂批说：“作者今尚记金魁星之事，予抚今思昔，肠断心摧！”[22]，第18回写元妃省亲，写到贾宝玉在未入学堂之前受元春“手引口传，教授了几本书、数千字在腹内了”，脂批说到：“批书人领至此教，故批至此，竟放声大哭。俺先姊仙逝太早，不然，余何得为废人耶？”[23]话语之中，十分动情，若非亲身经历，绝不能写出这些文字。如此等等，都可以证明书中的许多情节都是有事实为基础的。

笔者认为,《红楼梦》是以当时的社会现实为依据的一部写实性小说,是以作者的亲身经历为基础,参照当时的社会现实,加以艺术化的概括和典型化的处理写成的。正如巴金所说:"它当然不是曹雪芹的自传。但是这部小说里面有原作者自传的成分。书中那些人物大都是作者所熟悉的,或他所爱过、所恨过的;那些场面大都是作者根据过去自己的见闻或亲身的经历写出来的。作者要不是在那种环境中生活过,他就写不出这样一部小说来。"[24] 亲闻、亲见、亲历,为其作为研究材料的可靠性提供了较好保证。

3.《红楼梦》中的音乐描述比较真实地反映了当时的社会音乐生活状况。《红楼梦》中的音乐材料是丰富多姿的,包括戏曲、曲艺、器乐、歌舞等音乐活动的方方面面,几乎涉及到了中国传统社会所有类型的音乐活动,较为全面、真实地反映了作者生活时代的社会音乐生活状况,是中国社会音乐文化图景的一个真实写照,是了解、认识和研究清代中国社会音乐状况的宝贵资料。

---

[1] 龄官的行当未明确写出,徐扶明先生从她的戏目上推知她的角色行当是贴旦。参阅徐扶明:《红楼梦与戏曲比较研究》,上海古籍出版社,1984年第1版,第51页。

[2] 本书所引《红楼梦》原文以人民文学出版社,1982年5月第1版,1985年8月北京第1次印刷(精装本)为据,随文注出原文回数和页数,间隔号前为回数,间隔号后为页数,下同。

[3]《红楼梦》第54回有"又命小戏子打了一回莲花落"的事情,第97回贾宝玉结婚有"传了家内学过音乐管过戏子的那些女人来吹打"的事情。

[4] 刘水云:《明清家乐研究》,上海古籍出版社,2005年出版, 第260页。

[5] 张振涛:《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社—音乐会》,山东文艺出版社,2002年版,第208页。

[6] 魏收:《魏书 · 刑罚志》,中华书局,1974年版,第2888页。

[7] 项阳:《山西乐户研究》,文物出版社,2001年版,第4页。

[8] 项阳:《山西乐户考述》,《音乐研究》,1996 年第 1 期,第 85 页。
[9] 张振涛:《"吹鼓手"一词的社会学释义》,《星海音乐学院学报》,2000 年第 2 期,第 1 页。
[10]《脂砚斋重评石头记》,北京:人民文学出版社,1975 年 10 月(影印),第 399 页。
[11] 刘水云:《明清家乐研究》,上海古籍出版社,2005 年出版,第 281 页。
[12] 同注 11。
[13] 顾颉刚:《当代中国史学》,上海古籍出版社,2002 年 4 月第 1 版,第 116 页。
[14] 翦伯赞:《史料与史学》,北京人学出版社,1985 年 9 月第 1 版,第 16 页。
[15] 周汝昌:《序言》,载朱一玄《红楼梦资料汇编》,天津:南开大学出版社,2001 年 10 月版,"序言"第 1－2 页。
[16] 王国维等:《王国维蔡元培鲁迅点评红楼梦》,团结出版社,2004 年版,第 128 页。
[17] 王蒙:《红楼启示录》,三联书店,1991 年 5 月第 1 版,第 1 页。
[18] 周汝昌:《红楼梦新证》,华艺出版社,1998 年 8 月第 1 版,第 2、4 页。
[19] 转引自胡文彬:《红楼放眼录》,华艺出版社,1995 年 6 月第 1 版,第 9 页。
[20] 周汝昌,周伦苓:《红楼梦与中国文化》,工人出版社,1989 年出版,第 13、14 页。
[21] 同注 10,第 487、488 页。
[22]《脂砚斋甲戌抄阅重评石头记》,沈阳:沈阳出版社,2005 年 4 月(影印),第 248 页。
[23] 同注 10,第 383 页。
[24] 巴金等著:《我读红楼梦》,天津人民出版社,1982 年 1 月第 1 版,第 3 页。

原载《红楼梦学刊》2009 年第三辑

Ⅱ.《红楼梦》中的仪式音乐及其文化内涵管窥

顾颉刚先生说:“旧小说不但是文学史的材料,而且往往保存着最可靠的社会史料,利用小说来考证中国社会史,不久的将来,必有人从事于此。”[1]历史学家翦伯赞先生说:“史部以外的群书,则并非有意为了保存某种史料而写的,而是无意中保留了或反映出若干的史料,这样无意中保留着或反映出的事实,当然要比较真切。”[2]

《红楼梦》就是这样一部小说,她无意中为我们留下许多宝贵资料,不仅可以与正史互相印证,也可以弥补正史的某些不足,更以其生动、鲜明的描写,为我们提供丰富的细节,从而为我们立体的认识当时的社会状况提供了丰富、宝贵的资料。本文选择仪式音乐的研究视角,拟从祭祖仪式音乐、驱邪仪式音乐、丧葬仪式音乐、庆典仪式音乐几个方面探讨《红楼梦》中仪式音乐的文化内涵。

仪式音乐是用于各种礼仪中的音乐,是中国礼乐文化重要的组成部分。近些年来,随着对音乐文化研究的不断深入,仪式音乐以其丰富的文化内涵和多姿多彩的形态特征吸引了研究者的目光,成为音乐学研究的重要领域之一。

一、《红楼梦》中的祭祖仪式音乐

祭祀祖先是中国古代祭礼中的最为重要的仪式之一，在古代礼制中占有重要的位置。从甲骨文、金文及许多相关文献来看，祭祖是商周时期最普遍的祭祀活动。在我国古代的“五礼”体制中，祭祖属于“吉礼”，从《周礼・春官・大宗伯》祭享先王的程序制度来看，有“肆献祼”、“馈食”、“祠春”、“禴夏”、“尝秋”、“烝冬”等祭祀方式。

我国古代的礼和乐常常是齐称并行、密不可分的。“礼乐不可斯须去身”[4]，“礼乐相须为用，礼非乐不行，乐非礼不举。”[5]孔子说：“礼也者，理也。乐也者，节也。君子无理不动，无节不作。不能诗，于礼缪；不能乐，于礼素”、“达于礼而不达于乐，谓之素；达于乐而不达于礼，谓之偏”[6]。我国古代绝大多数情况下礼仪和音乐是互相配合、同步进行的。按照《周礼・大司乐》的规定，与吉礼相配合的音乐分别是：

祀天神——奏黄钟乐，歌大吕曲，舞《云门》。
祭地祇——奏太簇乐，歌应钟曲，舞《咸池》。
祀四望——奏姑洗乐，歌南吕曲，舞《大磬》。
祭山川——奏蕤宾乐，歌函钟曲，舞《大夏》。
享先妣——奏夷则乐，歌仲吕曲，舞《大濩》。
享先祖——奏无射乐，歌夹钟曲，舞《大武》。

所谓古代乐舞典范的“六代乐舞”，被用于国家不同的祭祀典礼仪式之中。吉礼是对祖先和各种神祇祈求福祥的礼节，礼仪繁复，中国两千多年的封建社会历代王朝基本上遵循着这个规范。从祭祀祖先方面来看，一方面，祭祖与祖先崇拜有关，古人认为祭祀祖先可以给自己和子孙带来福祉，无人祭祀的祖先则不能血食，

成为孤魂野鬼，为害人间；另一方面，祭祖与宗族的维系和正常运行有关，为了强化共同的血缘关系认同感，对共同祖先的祭祀成为必要的手段，所谓“亲亲故尊祖，尊祖故敬宗，敬宗故收族”（《礼记·大传》），尊祖、敬宗、收族之间的关系是非常清楚的，尊祖、敬宗就是为了家族的亲情和凝聚，所谓的“亲亲”，就是家族血缘关系认同的具体体现。

《红楼梦》作为被誉为“中国封建社会的百科全书”式的著作，又是以贾府这个百年望族为中心展开的，家族文化的重要内容—祭祖仪式，当然也是必然会出现的。

《红楼梦》第53回对祭祖作了极为详尽的描述，也透露了许多仪式音乐的情况，为我们了解当时的大家族祭祖及其中的音乐情况提供了非常宝贵的资料。这里描写细致，并杂有其他文字，原文较长，为节省篇幅，略去不引，请读者自行对照。归纳起来，这一回的描写大概提供了以下几个方面的信息：

1. 布置祠堂的准备工作。“当下已是腊月，离年日近……贾珍那边，开了宗祠，着人打扫，收拾供器，请神主，又打扫上房，以备悬供遗真影像”。（53·738）

2. 环境状况与氛围。“这一条街上，东一边合面设列着宁国公的仪仗执事乐器，西一边合面设列着荣国公的仪仗执事乐器”（53·747），“已到了腊月二十九日了，各色齐备，两府中都换了门神，联对，挂牌，新油了桃符，焕然一新。宁国府从大门，仪门，大厅，暖阁，内厅，内三门，内仪门并内塞门，直到正堂，一路正门大开，两边阶下一色朱红大高照，点的两条金龙一般。”（53·744）

3. 祠堂位置、外部状况。位置在“宁府西边另一个院子”，外围是“黑油栅栏”，然后是“五间大门”，院内有三间抱厦、五间正殿等。大门上悬一块匾额，上写“贾氏宗祠”四个大字，抱厦、五间正殿上也均有匾额、对联，有“星辉辅弼”、“慎终追远”等，有“衍圣公孔继宗书”，也有“先皇御笔”。（53·744－745）

4. 祠堂内部布置。“里边香烛辉煌，锦幛绣幕，虽列着神主，却看不真切”，“正堂上，影前锦幔高挂，彩屏张护，香烛辉煌。上面正居中悬着宁荣二祖遗像，皆是披蟒腰玉；两边还有几轴列祖遗影。”(53・745)

5. 仪式程序。年三十晚上，“贾府人分昭穆排班立定：贾敬主祭，贾赦陪祭，贾珍献爵，贾琏贾琮献帛，宝玉捧香，贾菖贾菱展拜毯，守焚池。青衣乐奏，三献爵，拜兴毕，焚帛奠酒，礼毕，乐止，退出。”(53・745)

6. 正堂传菜次序。“每一道菜至，传至仪门，贾荇贾芷等便接了，按次传至阶上贾敬手中”，“贾敬捧菜至，传于贾蓉，贾蓉便传于他妻子，又传于凤姐尤氏诸人，直传至供桌前，方传于王夫人。王夫人传于贾母，贾母方捧放在桌上。邢夫人在供桌之西，东向立，同贾母供放。直至将菜饭汤点酒茶传完，贾蓉方退出下阶，归入贾芹阶位之首。”(53・746)

7. 祭祀人员的位次。凡从文旁之名者，贾敬为首，下则从玉者，贾珍为首，再下从草头者，贾蓉为首，左昭右穆，男东女西。(53・746)

8. 祭祀场面全景。俟贾母拈香下拜，众人方一齐跪下，将五间大厅，三间抱厦，内外廊檐，阶上阶下两丹墀内，花团锦簇，塞的无一隙空地。鸦雀无闻，只听铿锵叮当，金铃玉珮，微微摇曳之声，并起跪靴履飒沓之响。(53・746)

这里“铿锵叮当”金铃玉珮的“微微摇曳之声”和“青衣乐奏”，共同构成了仪式的“音声环境”(ritual soundscape)，营造了一个神圣的仪式氛围，是仪式的有机组成部分。

我国宗庙里神主的牌位自古就有昭穆制度，天子的宗庙更是严格有序。据《清史稿・礼志五》记载：“我朝庙制，前殿自太祖以下七世皆南向，宣宗以下三世分东西向，与古所谓穆北向、昭南向不同。穆德二庙同为百世不祧，宜守朱子之说，以昭穆分左右，不

以昭穆为尊卑。"自天子以下，对于不同的等级，历代均有严格的宗庙祭祀规定。清代雍正九年规定"凡亲王世子、郡王家祭，建庙七楹，中五为堂。左右墙隔之为夹室"，除始封王不祧外，以下则实行二昭二穆亲尽则祧的制度，"庙门左右侧门庭分东西庑，东藏衣冠，西则祭器乐器……其礼，堂中始封祖专案，正位，南向。左东夹室祧主共案，次二昭共案，东向。右西夹室祧主共案，次二穆共案，西向。少西设香帛案一，尊案一。每案羊豕各一，铏簠簋各二，笾豆各八，位各帛一，爵三，乐器六。同祖所出子孙，届期会祭"；"凡品官家祭庙立居室东，一至三品庙五楹，三为堂"，"四至七品庙三楹，中为堂，左右夹室及房有庑"，"八、九品庙三楹，中广，左右狭，庭无庑。箧藏衣物，祭器陈东西序"，"庶士家祭，设龛寝堂北，以版隔为四室，奉高、曾、祖、祢，妣配之，位如品官仪"[7]。

从王公大臣到平民百姓，虽然规模有差，其实质却是一致的。自亲王至庶士，广大社会都实行尊奉四世而依昭穆为次、亲尽则祧的制度。清代庙祭制度近袭自朱明，远袭自姬周，具有久远的历史传统。

祠堂祭祖是宗族最隆重的大典，参加祭祖的人必须衣冠整肃，不惟士大夫家族如此，民间亦如此。比如，安徽绩溪县周氏宗族《祠规》规定："一、祭祖重典，理应虔肃，与祭子孙，俱走旁门，毋许向中门阶直趋而进，亦毋许喧哗。违者罚跪。二、衣冠不备，不敢与祭。宗子、主祭及分献老人，各宜衣冠齐整。阖族斯文穿公服，整冠带。与祭子孙亦宜各整衣冠，毋得脱帽跣足。违者罚跪。三、与祭子孙临祭时，俱在堂下，随宗子后，分昭穆跪拜，毋得搀前及拥挤上堂……"[8]，规定详尽严整。在很多方面，乡间望族和都市京城的名族世宦的祭祖仪式都是大体相似的。许多事情上行下效，正如《正韵・屋韵・入声》所说："上所化曰风，下所习曰俗"，风俗就是这样形成的。

这种祭祀祖先的仪式风俗至今仍在安徽南部偏僻山区的一些

家族中保留着。2005、2006 年春节期间，笔者在皖南池州山区考察，目睹了一些山民祭祖的场面，他们的祠堂、祖先的影像（当地称“影子”）也和《红楼梦》的描写没有本质的区别。

音乐学家薛艺兵先生认为，“祭祀仪式的关系结构中，存在着一个二元对立关系的主体结构模式，即由‘凡俗阈’和‘超凡阈’构成的‘两阈结构’模式”，“所谓‘凡俗阈’，是指平凡俗人的人间阈境（人间世界）；所谓‘超凡阈’，是指具有超自然力量的神鬼阈境（神鬼世界）”，祭祀仪式中，“超凡阈虽然是祭祀者观念中的意象空间，但也以象征形式表现在仪式场景布置（如神坛、鬼寨）、仪式象征对象（如神像、圣物）等方面”，“祭祀者的仪式行为以及各种仪式手段（包括音乐），均针对超凡阈或其中的特定对象而进行。祭祀仪式的目的就在于利用各种可能的手段来沟通、调和‘两阈’之间的对立关系”[9]。

以此观照贾府除夕的祭祖仪式，神圣与凡俗的界限同样是清晰可见的：正堂上悬挂着的宁荣二祖遗像和两边列祖列宗遗影，是膜拜的对象，他们构成了神圣的“超凡阈”，代表了不可亵渎的神灵世界；祭桌前按照左昭右穆排列的两列祭祀人员，构成了对应的“凡俗阈”，其位次排列体现出他们在凡俗世界的地位与身份；而音乐、玉帛、酒肉、蔬果等各种献祭，则是沟通人神的具体手段，娱神、求神，祈赐福祉。具体到音乐，它的功能体现在营造一个合适的仪式氛围，并满足“神灵”在听觉上的需要，是仪式象征符号体系中重要的一环。

二、《红楼梦》中的驱邪仪式音乐

《红楼梦》第 102 回有一次非常生动的道士驱邪捉鬼的描写。事情的起因是自从大观园中众人出嫁的出嫁、搬出的搬出、死的死、散的散以后，大观园荒于修葺，于是怪事迭出。先是尤氏从园里走过，到家中身上发热，说胡话：“穿红的来叫我，穿绿的来赶

我”，大病一场。后来，王熙凤、贾珍、贾蓉也陆续生病，贾府上下风言风语，遍传园中出了鬼怪，“接连数月，闹得两府俱怕。从此风声鹤唳，草木皆妖”。贾赦不信，带几个家人手持器械，到园踹看动静，一个名叫“拴儿”的年轻家人又被一个莫名其妙的东西“吓离了眼”，说“亲眼看见一个黄脸红须绿衣青裳一个妖怪走到树林子后头山窟窿里去了”，众人随声附和，贾赦也信以为真，于是就引出了下面的一幕：

> 贾赦没法，只得请道士到园作法事驱邪逐妖。择吉日先在省亲正殿上铺排起坛场，上供三清圣像，旁设二十八宿并马、赵、温、周四大将，下排三十六天将图像。香花灯烛设满一堂，钟鼓法器排两边，插着五方旗号。道纪司派定四十九位道众的执事，净了一天的坛。三位法官行香取水毕，然后擂起法鼓，法师们俱戴上七星冠，披上九宫八卦的法衣，踏着登云履，手执牙笏，便拜表请圣。又念了一天的消灾驱邪接福的《洞元经》，以后便出榜召将，榜上大书“太乙混元上清三境灵宝符录演教大法师行文敕令本境诸神到坛听用”……只见小道士们将旗幡举起，按定五方站住，伺候法师号令。三位法师，一位手提宝剑拿着法水，一位捧着七星皂旗，一位举着桃木打妖鞭，立在坛前。只听法器一停，上头令牌三下，口中念念有词，那五方旗便团团散布。法师下坛，叫本家领着到各处楼阁殿亭房廊屋舍山崖水畔洒了法水，将剑指画了一回，回来连击牌令，将七星旗祭起，众道士将旗幡一聚，接下打怪鞭望空打了三下。本家众人都道拿住妖怪，争着要看，及到跟前，并不见有什么形响。只见法师叫众道士拿取瓶罐，将妖收下，加上封条。法师朱笔书符收禁，令人带回在本观塔下镇住，一面撤坛谢将。（102·1430－1431）

这一段描写比较细致，坛场布置、所供神像、所请神灵、法师装扮、道士站位、仪式程序、诵唱经卷、收妖方式、音乐法器等等，均得到较为细致的描写。

坛场是宗教举行活动的场所，几乎所有宗教在仪式举行之前都要设立相应的坛场，坛场的设立是仪式进行的空间保证。我们先来看看坛场的布置情况。

斋坛是道教科仪坛场设施最基本的一种，它是为举行大型斋仪而设立的。按《灵宝领教济度金书》卷一的记载，斋坛按五方位置来建构，依天地人三才对应模式设立三层坛场，分别称为内坛、中坛、外坛。这三个坛场按一定比例来布置。内坛高凡三尺，方广一丈八尺，上安纂二十枚；中坛高一尺五寸，方广三丈，上安纂二十四枚；外以平地为之，方广四丈，安纂二十八枚。三层之外，方广四丈六尺，安花柱三十二枚。在比例上，内坛比中坛高一尺五寸，中坛又比外坛高一尺五寸，形成一个内高而外低，内小而外广的格局。三坛之外，复有金箓灯图，法三十六天，二十八星宿。醮坛，系道教科仪坛场的另一种基本设施，是道教为延真降圣、祷神祀灵、祈福禳灾而建立的。《灵宝领教济度金书》卷一于《三界醮坛图》下释云："醮坛，即醮筵也。""醮筵"就是祭祷神明所设席位。"三界醮坛"是祭祷道教三清胜境诸神的一种坛场。该坛场之建构突出三清的地位，于中间高设三清座，前方留有数尺，以便通行；又设"七御座，每位高牌曲几，香花灯烛，供奉如法"，以示尊贵。另有左右班列圣之位。道教科仪坛场设立之后还必须进行"敕坛仪"，需先办理水剑之物，启秉神明立坛之宗，召四灵（青龙、白虎、朱雀、玄武），行禹步，踏罡步斗，发咒召请五方诸神[10]。

《红楼梦》中的这次道教仪式活动的坛场布置，"上供三清圣像，旁设二十八宿并马、赵、温、周四大将，下排三十六天将图像。香花灯烛设满一堂，钟鼓法器排两边，插着五方旗号"，场面也是非

常壮观的："上供"、"旁设"、"下排"层次井然；"三清圣像"、"二十八宿"、"马、赵、温、周四大将"、"三十六天将图像" 、"五方旗号"，营造了一个极为神圣的超凡世界；"香花灯烛"、"钟鼓法器"是人们沟通神灵的中介，让神灵在听觉（钟鼓）、视觉（花、灯烛）、嗅觉（香、花）得到极大的享受和满足，然后为人们驱邪。

我们再来看仪式程序。从《红楼梦》的这段描写所提供的信息来看，整个净宅仪式程序有以下几个步骤：

1. 聘请道士；
2. 择定吉日；
3. 建起坛场；
4. 布置坛场（供神像、摆香烛、钟鼓法器、插五方旗）；
5. 净坛一天（四十九位道士净坛一天）；
6. 请圣（三位法官行香取水毕，然后擂起法鼓，法师们俱戴上七星冠，披上九宫八卦的法衣，踏着登云履，手执牙笏，便拜表请圣）；
7. 诵经一天（念《洞元经》等）；
8. 出榜招将（太乙混元上清三境灵宝符录演教大法师行文敕令本境诸神到坛听用）；
9. 收妖（法器停奏，令牌三下，口念咒语，祭起五方旗，然后法师下坛到各处搜室收妖，洒水画符，祭旗打鞭，取瓶罐，将妖收下，加上封条）；
10. 镇妖（带回道观，在塔下镇住）；
11. 酬神（谢将）；
12. 送神撤坛。

整个过程大体可以分为准备、请神、娱神、遣神、送神、收尾几个阶段，这也是各种类似仪式的常见模式。钟鼓法器的陈设、演奏，咒语的念诵等等，音乐无疑在其中起到了举足轻重的作用。

道家的收妖驱邪法事，源于古代的巫术。我国古代的巫师是

可以沟通人神的特殊人物，汉代许慎《说文解字》说："巫，祝也，女能事无形，以舞降神者也"，"觋，能斋肃事神明也，在男曰觋，在女曰巫。"[11]古代的巫师大多是通天文、晓地理、能歌善舞的精英人物，甚至有的就身兼部落首领，地位非常显赫。音乐在这类法事中是必不可少的，有些情况下法师神灵附体要靠打击乐器的催发才能实现。

我国的鬼怪传说很久以前就产生了。据蔡邕《独断·疫神》说："帝颛顼有三子，生而亡去为鬼。其一者居江水，是为瘟鬼；其一者居若水，是为魍魉；其一者居人宫室枢隅处，善惊小儿。"[12]

捉鬼、驱鬼是和鬼怪传说同步发展起来的，有了鬼，自然也产生了相应的对付办法，那就是驱鬼。"于是命方相氏黄金四目，蒙以熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾，常以岁竟十二月，从百隶及童儿而时傩，以索宫中，驱疫鬼也。"[13]傩仪就是驱鬼的仪式乐舞。

驱鬼的傩仪，在我国有着极为悠久的历史。在甲骨文中，已经可以见到相关的记载。

周代傩仪已纳入国家礼仪，有专人负责掌管，形成了固定礼制，并延续到汉、唐、宋、明等许多朝代，历经几千年，直至今天，傩仍然顽强地存活在我国很多乡间的村落里。

明代孙瑴编《古微书》卷十九说逐疫时"以桃弧，苇矢，工鼓，且射之以赤丸、五谷，洒扫以除疾殃"，即在鼓声中举行一系列驱鬼仪式，这个场面在现在全国各地的傩仪式中大都可以看到。

我国古代巫风信仰大多融化在今天的民俗之中，有些则被道教所承袭，成为道士驱鬼降妖的法术之本，民间的师公、巫婆、傩仪式都是同源异流的民间信仰体系的留存。

法国人类学家杜尔干(Emile Durkheim)说："实际上不存在虚假的宗教。所有的宗教按它们各自的方式来说都是真实的。尽管方式不同，所有的宗教都是对人类存在的某些特定条件的回应"[14]。音乐学家薛艺兵先生指出，"当我们说仪式的主要行为方式是一种

表演的时候，其中便隐喻着仪式的‘虚拟性’特征，因为表演本身就是一种虚拟行为。无论表演内容是神话还是文化，无论表演手法是求真还是虚拟，归根到底，表演的本质是虚拟性的”，同时他认为“在仪式中，形式是虚拟的，而感受是真实的”[15]。

事实上，仪式的效应不仅仅体现在心理效应的真实上，很多情况下同样具有可见的实际效能，换句话说，仪式往往是有实际效果的。薛艺兵先生译、引格兰姆斯（Grimes, Ronald L.）的观点，认为“假如一种仪式不仅具有意义，而且具有效力，它即属于巫术。这种仪式试图调动超凡的力量并伴随着某些期望的结果。巫术的特征是技术性的、因果关系的和终极手段导向的（means-end oriented）”[16]。

贾赦组织的这场捉鬼仪式属于巫术性的表演活动，不仅调动了许多超凡的力量，道教的三清大神、二十八宿、马、赵、温、周四大将、三十六天将以及本境诸神等等，也发生了实际的效用，仪式的效果就是“那些下人只知妖怪被擒，疑心去了，便不大惊小怪，往后果然没人提起了。贾珍等病愈复原，都道法师神力”。而道士的踏罡步斗、洒水书符、祭旗打鞭、钟鼓法器、招将收妖等等，无疑具有了技术性的特点。

三、《红楼梦》中的丧葬仪式音乐

《红楼梦》中写了很多死人的事，上至太后、贵妃，下至丫鬟、仆人，但大多是轻描淡写，丧葬仪式极为简略，没有为探讨丧葬仪式及其用乐情况提供多少有用的信息。例如，第十二回贾瑞害单相思，“正照风月宝鉴”中邪而精尽人亡，从“代儒料理丧事，各处去报丧。三日起经，七日发引”的情况来看，我们能够知道的确切信息也不过是贾代儒给孙子贾瑞请了和尚做了超度亡灵的法事仪式而已。

但是，有一个人的葬礼却写得非常详细，占了三回的篇幅，葬

礼本身也奢侈华丽、极为铺张，其中有不少内容涉及到了音乐场面。这就是十三、十四、十五回所写的贾蓉之妻秦可卿的葬礼。

秦氏葬礼之隆，连贾府的老长辈史太君葬礼也难望其项背。第110回贾母去世时因家道中落，又因被抄过家有所顾忌而不敢张扬操办，显得十分草草，提及音乐的地方只有一处："凤姐紫涨了脸，正要回说，只听外头鼓乐一奏，是烧黄昏纸的时候了，大家举起哀来"。此时的贾府已是捉襟见肘，王熙凤也无能为力，"紫涨了脸"也难以避免"力诎失人心"的尴尬结局。

相比之下，秦可卿葬礼上的仪式音乐阵容非常庞大，显得无限风光。贾府先是"请钦天监阴阳司来择日，择准停灵七七四十九日，三日后开丧送讣闻"，然后，请来僧人、道士在大厅、天香楼、灵堂三处做法事，分别举行拜大悲忏、打解冤洗业醮、按七作好事三种仪式，参与仪式的僧、道人数分别是108人、99人、100人，总计达307人之众。其中，僧人158人，道士149人。仪式持续时间为四十九天。另外还有在会芳园临街大门外"鼓乐厅"里按时奏乐的两班"青衣"乐队。阵容之大，持续时间之长，仪式内容之繁，令人惊叹。请看具体描写：

其一：

这四十九日，单请一百单八众禅僧在大厅上拜大悲忏，超度前亡后化诸魂，以免亡者之罪，另设一坛于天香楼上，是九十九位全真道士，打四十九日解冤洗业醮。然后停灵于会芳园中，灵前另外五十众高僧，五十众高道，对坛按七作好事。(13·177)

其二：

会芳园临街大门洞开，旋在两边起了鼓乐厅，两班青衣按时奏乐，一对对执事摆的刀斩斧齐。(13·180)

其三：

这日乃五七正五日上。那应佛僧正开方破狱，传灯照亡，参阎君，拘都鬼，筵请地藏王，开金桥，引幢幡，那道士们正伏章申表，朝三清，叩玉帝，禅僧们行香，放焰口，拜水忏，又有十三众尼僧，搭绣衣，靸红鞋，在灵前默诵接引诸咒，十分热闹。(14・189－190)

其四：

凤姐缓缓走入会芳园中登仙阁灵前，一见了棺材，那眼泪恰似断线之珠，滚将下来。院中许多小厮垂手伺候烧纸。凤姐吩咐得一声："供茶烧纸。"只听一棒锣鸣，诸乐齐奏，早有人端过一张大圈椅来，放在灵前，凤姐坐了，放声大哭。于是里外男女上下，见凤姐出声，都忙忙接声嚎哭……(14・190)

其五：

这日伴宿之夕，里面两班小戏并耍百戏的与亲朋堂客伴宿。(14・195)

以上这五段描写，都是发生在贾府里的事情。出殡当日半道上各家路祭的场景也有对音乐的描写：

其六：

十来顶大轿，三四十小轿，连家下大小轿车辆，不下百余十乘。连前面各色执事，陈设，百耍，浩浩荡荡，一带摆三四里远。走不多时，路旁彩棚高搭，设席张筵，和音奏乐，俱是各家路祭：第一座是东平王府祭棚，第二座是南安郡王祭棚，第三座是西宁郡王，第四座是北静郡王的. ……(北静郡王)五更入朝，公事一毕，便换了素服，坐大轿鸣锣张伞而来。(14・196－197)

到了寄放棺木的铁槛寺，音乐又是一番景象：

其七：

走不多时，仍又跟上大殡了。早有前面法鼓金铙，幢幡宝盖：铁槛寺接灵众僧齐至。少时到入寺中，另演佛事，重设香坛。安灵于内殿偏室之中。(15·202)

从整体上看，这里的丧葬仪式既用到了宗教性的佛教音乐、道教音乐，也用到了世俗性的鼓吹乐、戏曲和百戏，还出现了王公的仪仗卤簿性的"鸣锣张伞"的仪式音乐。分析以上七段涉及音乐的描写，可以把这场丧礼中的音乐分为以下几种类型：

1. 用于超度亡灵的佛教音乐，包括拜大悲忏、放焰口、拜水忏、诵接引咒等。

2. 用于超度亡灵的道教音乐，包括打四十九日解冤洗业醮等。

3. 用于接待亲朋的民间俗乐，包括戏曲、杂要等(两班小戏并要百戏的)。

4. 用于传递信号的音乐：举哀时"只听一棒锣鸣，诸乐齐奏"，众人"接声嚎哭"。

5. 用于一般程序的鼓乐：会芳园临街大门两边起了"鼓乐厅"，两班青衣按时奏乐。

6. 用于祭奠死者的音乐：路旁彩棚高搭，设席张筵，和音奏乐，俱是各家路祭。

7. 用于卤簿执事的音乐：坐大轿鸣锣张伞而来。

8. 寺庙里的常规音乐：法鼓金铙，幢幡宝盖。

虽然如此规模的丧葬仪式音乐极为少见，但类似这种仪式场

面的描写在明清时期是较为常见的，这在一定程度上反映了当时丧葬仪式音乐情况。冯尔康先生研究认为，“清人家庭成员故去，要通知亲友，由死者最近的长亲到场，举行入殓仪式，与此同时，多有请僧道做佛事的，时日不定，人员有多有少。停灵有讲究七七四十九天的，有的出殡安葬，有的浮葬或停放于某个处所，过一些岁月再正式下葬，经历这个过程，丧事就算办完了”[17]。

下面举一例，以资对照，该例是由曾经亲身参与其事的岳超同志回忆并撰写的一次清代皇亲国戚的葬礼：

> 光绪三十年（一九〇四年）春天，西太后的弟弟承恩公的福晋因病去世。因她是隆裕皇后的生母、光绪皇帝的岳母，所以人们都称她为“皇姥姥”……开了殃榜之后，还要请来十三名和尚，身披法衣，手持法器，绕着灵床转咒，一般谓之“念倒头经”……从第三日起开始开吊待客。这时门外设大鼓大乐，二门有堂鼓细乐……僧、道、番（喇嘛——笔者注）三棚经整日念个不停……到了第七天，即所谓的头七，晚间“送库”……送库回来接着是“放焰口”，就是由僧、道、喇嘛在法坛上念经，超度无归的游魂，经毕，僧道撒馒头碎块；喇嘛撒白米，对无归的野鬼游魂施食。
>
> 按着殃榜的规定，在家停灵五七三十五日……出殡的前夜，也就是辞灵以后，近族人、至亲好友多留着不走，俗谓“伴宿”。凡伴宿的人，这一夜都不能睡觉……送殡的亲友走在孝子前面，不管多大的官都要步行……在他们的前面，是和尚、道士和喇嘛的行列。他们都身穿法衣，手拿法器，一路敲敲打打，诵声不绝。再前面是引魂车和引魂轿，里面装着纸钱。车前轿前都有清音细乐吹奏导行[18]。

这里有许多和《红楼梦》中描写相似的仪式，尤其在音乐方面。

类似这种丧礼仪式的描写，在大约同时期的小说《金瓶梅》、《歧路灯》、《聊斋志异》中都可以见到，山东大学教授马瑞芳把《红楼梦》中秦可卿的葬礼、《金瓶梅》中李瓶儿的葬礼、《聊斋志异》中金和尚的丧礼做了综合比较，并提及《歧路灯》中谭孝移出丧的情节[19]。由此可以看出秦可卿的葬礼并不是孤立存在的，而是当时丧礼中不时可以见到的场面。类似的宗教仪式音乐活动的场面描写可以在上述几部明清小说中找到。例如，《金瓶梅》从第六十三回到第六十八回写了李瓶儿葬礼头七、三七、四七、断七等多次做七佛教音乐仪式，兹举第六十八回一例如下：

> 初五日李瓶儿断七……请了八众女僧，在花园卷棚内建立道场，各门上贴欢门吊子，讽诵《华严》、《金刚》经咒，礼拜血盆宝忏，洒花米，转念《三十五佛明经》，晚夕设放焰口，施食……尼僧也不打动法事，只是敲木鱼、击手磬、念经而已。

音乐学家田青先生对此评论道："可贵之处还在于《金瓶梅》以只有长篇小说才具备的容量和情节上的连续性，描写了从李瓶儿死后的'首七'直到'断七'这七七四十九天里的几场佛事，使我们得以了解明代大户人家办丧仪的全过程。"[20]与此类比，《红楼梦》中的丧葬仪式音乐描写也同样是难能可贵的社会研究资料。

《红楼梦》中描写道教仪式音乐除了本回中的打解冤洗业醮、按七作好事之外，还有第 28 回中贾府奉贾妃之命，五月初一到初三在清虚观打三天平安醮，唱戏献供，观中"钟鸣鼓响，早有张法官执香披衣，带领众道士在路旁迎接"，然后在"神前拈了戏"，演戏曲《白蛇记》、《满床笏》、《南柯梦》，贾母说"神佛要这样，也只得罢了"，还有"申表"、"焚钱粮"的仪式程序，表明演戏是按照神的旨意

进行的，是演给神看的，而不是单纯的娱乐性演出。这可以与本回的道教音乐活动对照。

葬礼，是人生的最大礼节之一，相对于各种人生阶段的礼仪，人生的这最后一程通常都是最为风光的。中国厚葬习俗由来已久，这与我国古代的生死观念有关，与人们的孝道思想有关。儒家提出："事死如事生，事亡如事存，孝之至也"[21]，孟子说："养生不足以当大事，惟送死可以当大事"[22]，汉代"罢黜百家，独尊儒术"，举孝廉更是把孝道推行到了无以复加的地步。厚死崇丧，成为几千年中国封建社会的基本风尚。

作为这种风尚的遗响，现在南北各地的丧葬礼俗中也大多仍有音乐仪式。据音乐学家张振涛先生研究，冀中农村的音乐可以分为两种类型，一种称为"音乐会"，一种称为"吹打班"，这是两种性质不同、社会地位也不相同的音乐组织，并且陕北榆林地区的情况也是如此。张振涛先生说："按当地（指榆林，笔者注）的原有传统，葬礼多请庙里演奏笙管乐的和尚道士诵经鼓吹，与冀中的情况一样，和尚道士的乐班安排在葬家院内，吹打班则在院外。因现在当地已无和尚道士乐班，吹打班代替了所有职能，但位置上仍是被安排于院外演奏"[23]。原因就在于由僧、道所传承下来音乐会是神圣的，演奏的乐曲古朴、典雅，有严格的师承，也不直接收取服务对象的金钱报酬，只以奉献、捐助的方式接收资助；而吹打班是直接收取报酬、盈利的商业活动，演奏的音乐也多没有严格的限制，甚至可以是时下的流行歌曲。

我们从《红楼梦》秦可卿葬礼仪式音乐中同样可以发现这些踪迹，僧人、道士在大厅、天香楼、灵堂三处做法事仪式，均在院子里面，鼓吹乐却被安排在会芳园门外临街大门两边临时搭起的"鼓乐厅"里。这里也体现了当时人们对音乐的雅俗、高低贵贱的区分观念。

仪式中的音乐活动，不是纯粹意义上的艺术活动，而是担负着

特殊的功能，它的终极关怀目标是社会秩序，而不是个人愉悦。张振涛先生认为葬丧仪式中的音乐可以分为性质不同的两种类型：一是与死者相关的，二是与活人相关的。葬礼不仅体现着对死者的怀念与追穆，更重要的是在以血缘关系为纽带的宗法制社区中，发挥着确立死者地位、平衡乡族关系、稳定邻里秩序等功能的重要仪式[24]。

依此观照秦可卿葬礼的仪式音乐，佛教音乐的拜大悲忏、放焰口、拜水忏、诵接引咒等，道教音乐的打四十九日解冤洗业醮等，都是用于超度亡灵的，与死者密切相关；两班小戏并耍百戏的，是用于接待亲朋、为他们"伴宿"的民间俗乐，会芳园临街大门外两边"鼓乐厅"里两班青衣按时演奏的音乐，也是对外招揽看客的，也是属于为活人演奏的一类。一方面追穆死者，一方面娱乐活人，发挥着神圣与凡俗的两种职能。

这些丧葬仪式音乐的描写，为我们研究当时社会音乐活动情况提供了很多宝贵的信息。

四、《红楼梦》中的庆典仪式音乐

（一）《红楼梦》中庆典仪式音乐概况

《红楼梦》中写到的贺庆仪式音乐有很多，也比较零散，归纳起来可以分为生日、节日、升迁、婚嫁四种类别。以下分别看看这四种贺庆仪式中的音乐情况。

A. 生日庆典音乐活动

《红楼梦》中许多人的生日举行过庆寿活动，庆祝的主要方式就是演戏、听音乐、看杂耍等。其中有的写得较为详细，有的较为简略，主要有以下活动：

1. 第11回贾敬寿辰，贾府戏台有"一班小戏儿并一档子打十番的"演出，邢夫人、王夫人和亲家太太"都点了好几出了"，王熙凤点了《还魂》、《弹词》两出戏，另外还有《双官诰》等剧目演出。贾敬

因在外清修没有回家看演出。(11・155)

2. 第16回贾政生辰,“宁荣二处人丁都齐集庆贺,闹热非常”,提及贾府演戏,后因故“忙止了戏文”。(16・209)

3. 第22回宝钗生日,贾母助银二十两置酒请戏,在贾母内院临时“搭了家常小巧戏台,定了一班新出小戏,昆弋两腔皆有”,演出剧目有《西游记》、《刘二当衣》、《鲁智深醉闹五台山》等“谑笑科诨”的“热闹”戏文。(22・301)

4. 第29回薛蟠生日,薛家摆酒唱戏,第30回中薛宝钗挖苦林黛玉、贾宝玉时说看了《负荆请罪》等剧目。(29・417)

5. 第43回王熙凤生日,贾府人凑份子凑银子一百五十多两,王熙凤说:“咱们家的班子都听熟了,倒是花几个钱叫一班来听听罢”,由尤氏操办,“不但有戏,连耍百戏并说书的男女先儿全有”,花厅内“隐隐闻得歌管之声”,演的是《荆钗记》等剧目。(43・596)

6. 第57回薛姨妈生日,薛家“定了一本小戏”。(57・808)

7. 第62回平儿、薛宝琴、邢岫烟、贾宝玉四人同过生日,大观园红香圃女先儿弹词上寿,众人玩击鼓射覆游戏。(62・871)

8. 第63回宝玉生日,芳官在怡红院“细细的”唱了一支《邯郸记・度世》中的《赏花时》,众人喝酒至深夜,猜拳赢唱小曲,晴雯、袭人等都唱了小曲。(63・896)

9. 第63回平儿生日,平儿在大观园榆荫堂还席,有女先生儿击鼓游戏。(63・900)

10. 第71回贾母八旬之庆贾府七月二十八日至八月初五日,荣宁两处齐开筵宴,“笙箫鼓乐之音,通衢越巷”,演戏有台上参场、点戏、歇中台等情节描写。(71・1001、1002、1003)

B. 节日庆典音乐活动

《红楼梦》中写到的节日庆贺音乐活动有以下几次:

1. 第1回中秋夜晚,提及“当时街坊上,家家箫管,户户弦

歌。”（1·14）

2. 第1回元宵节夜，提及街头有“社火花灯” 表演。（1·15）

3. 第19回正月十八，宁国府节庆活动，贾珍那边演出剧目有《丁郎认父》、《黄伯央大摆阴魂阵》、《孙行者大闹天宫》、《姜子牙斩将封神》等，演出场面：倏尔神鬼乱出，忽又妖魔毕露，甚至于扬幡过会，号佛行香，锣鼓喊叫之声远闻巷外。（19·261）

4. 第53回春节，贾府厅上、院内皆是戏酒，亲友络绎不绝，一连忙了七八日才完。（53·748）

5. 第53回元宵节，贾赦与众门客赏灯吃酒，“笙歌聒耳，锦绣盈眸。”（53·748）第53、54回元宵节通宵，贾府上下欢度节日，演出很多文艺节目，有：

① 戏曲：大花厅里外班唱：《西楼·楼会》、《八义》等，演员即兴科诨，大家称赞，贾母赏钱；贾府家班演唱《寻梦》、《下书》等。（53·751；54·753；54·752）

② 曲艺：两个门下常走的女先生儿用“弦子琵琶”伴奏，说了“一段新书”《凤求鸾》；小戏子打了一回“莲花落”。（54·757－758）

③ 器乐：两个门下常走的女先生儿“和弦按调拨弄起来”，对一套《将军令》；文官等吹了一套《灯月圆》。（54·760；54·763）

④ 游艺：击鼓传梅。女先生儿击鼓，取了一面黑漆铜钉花腔令鼓，那女先生儿们皆是惯的，或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗。鼓声慢，传梅亦慢，鼓声疾，传梅亦疾。（54·764）

6. 第75回中秋夜，一至四更，贾母与众人在凸碧堂赏月品乐。音乐活动有：击鼓传花；十番；笛乐：桂花树下，呜呜咽咽，悠悠扬扬，吹出笛声来，最后贾母“有触于心，禁不住堕下泪来”。（75·1076；75·1087）

C. 升迁庆典音乐活动

《红楼梦》中写到的升迁庆贺音乐活动有两次：

第一次出现在第45回，赖大的儿子赖尚荣当官，众亲友贺喜，十四到十六日，赖家花园和大厅连摆三日酒，唱三天戏，里外两台戏同时开唱。在花园子里摆几席酒、一台戏，请老太太、太太们、奶奶姑娘们散闷；外头大厅上一台戏、摆几席酒，请老爷们、爷们增光。第47回还提到柳湘莲在贾珍等人的央求下客串了两出戏。(45·621)

第二次出现在第85回，贾政升职，王子腾和亲戚家送过一班戏来庆贺贾政升职，在贾母正厅前搭起行台，出场先是一两出吉庆戏文，第三出是“新打的”《蕊珠记》里的《冥升》：只见金童玉女，旗幡宝幢，引着一个霓裳羽衣的小旦，头上披着一条黑帕，唱了一回儿进去了，众皆不识。第四出是明代高明所作的南戏《琵琶记》的第二十一出《糟糠自厌》，第五出是明代张凤翼的《祝发记》的第二十四出《达摩渡江》：达摩带着徒弟过江回去，正扮出些海市蜃楼，好不热闹。(85·1227)

D. 婚嫁庆典音乐活动

《红楼梦》中写到的婚嫁庆贺音乐活动有三次：

第一次是第79回薛蟠结婚，提及薛家“摆酒唱戏，热闹非常”。(79·1146)

第二次是第97回贾宝玉和薛宝钗结婚冲喜，因“有服，外头不用鼓乐”，只“传了家内学过音乐管过戏子的那些女人来吹打”、“家里细乐迎出去”。(97·1374)

第三次是第99回贾宝玉和薛宝钗圆房的“好日子”，“摆酒唱戏请亲友”。(99·1390)

（二）庆典仪式音乐的文化内涵

通过上文梳理，我们可以看出《红楼梦》中写到的贺庆音乐活动大多属于喜庆堂会类型的演出活动。据常人春、张卫东先生研究，“旧京，上至皇室、王公大臣、各级官僚、绅商富贾，下至

一般庶民小康之家，在举办喜宴会时，往往要请戏曲界的艺人演出助兴”，并认为“喜庆堂会是一种传统民族文化的体现，且有着极为丰厚的民俗文化内涵。在堂会的演出中，人们的传统信仰、向往、追求等心态，得到了充分的表露”[25]。的确如此，《红楼梦》虽然是部小说，但由于作者独具匠心的细致描绘，从这些贺庆演出中，也可以让书中人物的“信仰、向往、追求等心态，得到了充分的表露”。比如，第19回贾珍那边演出，“倏尔神鬼乱出，忽又妖魔毕露”，这种演出场面，把贾珍的人品、趣味巧妙、生动地表露出来了，而作者并没有加一个字的主观评语；贾母既爱看《西游记》、《刘二当衣》、《鲁智深醉闹五台山》等热闹戏文，又爱听《将军令》、笛子曲、琴曲，这就把一个饱经风霜、阅历丰富、兴趣广泛的老太君崇雅爱俗的音乐趣味和人品立体地勾勒出来了；至于薛宝钗、王熙凤等投贾母所好点的戏文，对于塑造她们各自的形象也起到了很好的作用。

旧北京的堂会内容大体分为两类，一类是戏曲，一类曲艺。老北京人习惯上把昆曲、京剧称为“大戏”，各种地方戏称为“小戏”，包括花部的梆子腔、弋阳腔等。第57回薛姨妈生日，薛家“定了一本小戏”，大约唱的就是地方戏。曲艺则包括岔曲、单弦、大鼓、相声、莲花落等等。这些在《红楼梦》中也多有体现。

《红楼梦》中出现的贺庆音乐可以分成戏曲、曲艺、器乐几种类型。戏曲出现了昆、弋诸腔，曲艺出现了说书和打莲花落，器乐出现了合奏、独奏等等。这些情况的描写和清代康乾年间的音乐艺术发展情况是吻合的，是当时社会音乐艺术的真实写照。

从贺庆仪式的演出方式、演出曲目来看，其风格特点是十分鲜明的，那就是强烈的娱人色彩，这一点和格兰姆斯所说的“庆典多半是‘游戏性的’，庆典的特征是玩耍性的、戏剧性的、审美性的”完全一致。格兰姆斯在其《仪式研究的起点》(Beginnings in Ritual Studies)一书中，根据仪式的实际用途，将仪式划分为仪式化、礼

仪、典礼、巫术、礼拜、庆典六种类型,并对各种类型的仪式作了系统的梳理,列出了一个"仪式模式"(Modes of Ritual)表,用来表示各种模式的感性形态:

表:格兰姆斯"仪式模式"表[26]

	参照框架	支配情绪	声 音	基本活动	动 机	例 子
仪式化	生态的 心态的	正反情绪 并存	感叹的	身体表达	强迫的	征兆 怪癖 姿态
礼 仪	个人 之间的	优雅的	问候的	相互配合	期望的	打招呼 离别 喝茶
典 礼	政治的	爱争论的	命令的	竞赛的 对抗的	强制的	开幕礼 振兴礼 合法行动
巫 术	先验的	焦虑的	宣称的 命令的	因果的	企望的	治愈 生产 占卜
礼 拜	终极的	尊敬的	疑问的 宣告的	人为的	依宇宙 法则而 必须的	冥思 崇拜
庆 典	表达的	喜庆的	客气的	玩耍的	自发的	狂欢节 生日 宴会

格兰姆斯对庆典(Celebration)"表达的"、"喜庆的"、"客气的"、"玩耍的"、"自发的"的性质分析,以及所举"狂欢节"、"生日"、"宴会"的例子,完全可以适用于分析《红楼梦》一系列贺庆仪式音乐的描写,《红楼梦》里这些贺庆仪式音乐的气氛的确是"喜庆的"、"客气的"、"玩耍的"。

如果我们把《红楼梦》中的祭祖仪式、驱鬼仪式、丧葬仪式中的

音乐和庆典仪式进行比较的话，明显可以看到庆典仪式音乐的世俗化倾向。如果说前三种仪式音乐的主要目的在于处理人与神、人与鬼的关系、是服务于神、鬼的话，那么，贺庆仪式音乐的主要目的则在于处理人与人的关系、是服务于人的。在前三种仪式中，人与神共在，“凡俗阈”和“超凡阈”并存；而贺庆仪式中的“凡俗阈”取得绝对的优势，有时“超凡阈”甚至不在场、缺席仪式。在这一点上，庆典仪式和祭祀仪式有着本质上的不同，音乐也相应地具有了不同的风格特点。

结　束　语

通过上文分析，我们可以看出《红楼梦》中的仪式音乐是中国传统社会几千年礼乐文化深厚积淀的体现，所反映出来的是具有中国特色的信仰文化内涵，从这个意义来讲，《红楼梦》为我们研究古代，尤其是清代礼乐文化，并进而全面理解当时的社会历史文化提供了不可多得的宝贵资料。

---

[1] 顾颉刚：《当代中国史学》，上海古籍出版社，2002 年版，第 116 页。

[2] 翦伯赞：《史料与史学》，北京大学出版社，1985 年版，第 16 页。

[3]《礼记・乐记》，《十三经注疏》，中华书局影印，1980 年版，第 1543 页。

[4] [宋]郑樵：《通志略・乐略・乐府总序》，上海古籍出版社，1990 版，第 345 页。

[5]《礼记・仲尼燕居》，《十三经注疏》，中华书局影印，1980 年版，第 1614 页。

[6]《二十五史・清史稿(上)》，上海古籍出版社，1986 年版，第 353 页。

[7] 赵华富：《徽州宗族研究》，安徽大学出版社，2004 年版，第 176 页。

[8] 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》，宗教文化出版社，2003 年版，第 150 页。

[9] 卿希泰、詹石窗主编：《道教文化新典》，上海文艺出版社，1999 年版，第

978、980 页。
[10] [汉]许慎:《说文解字》,中华书局,1963 年影印版,第 100 页。
[11] [汉]蔡邕:《独断》卷上"疫神"条,《汉礼器制度 伏侯古今注 汉官旧仪 独断 汉旧仪 汉仪》,中华书局,1985 年,《独断》第 11 页。
[12] 同上。
[13] [法]E. 杜尔干著:《宗教生活的初级形式》,林宗锦、彭守义译,林耀华校,中央民族大学出版社,1999 年版,第 2 页。
[14] 同注 8,第 30,31 页。
[15] 同注 8,第 13 页。
[16] 冯尔康、常建华著《清人社会生活》,天津人民出版社,1990 年版,第 241 页。
[17] 岳超:《皇姥姥的丧礼殡仪回忆》,载中国人民政治协商会议全国委员会文史资料研究委员会编《晚清宫廷生活见闻》,文史资料出版社,1982 年出版,第 149-154 页。
[18] 马瑞芳:"秦可卿出丧的写作参照与可能性对比",《文史哲》2005 年第 4 期。
[19] 田青:"从《金瓶梅》看明代佛教音乐",《中国音乐学》1992 年第 2 期,第 81 页。
[20] [宋]朱熹注:《四书五经 · 中庸章句集注》第一册,中国书店,1984 年版,第 8 页。
[21] 兰州大学中文系《孟子》译注小组:《孟子译注》,中华书局,1960 年版,第 189 页。
[22] 张振涛:《冀中乡村礼俗中的鼓吹乐社——音乐会》,山东文艺出版社,2002 年版,第 214 页。
[23] 张振涛:"尊祖敬宗、敦乡睦里——葬丧仪式中的音乐功能(一)",《星海音乐学院学报》,2002 年第 4 期。第 12-17 页。
[24] 常人春、张卫东:《喜庆堂会》,学苑出版社,2001 年版,第 114-116 页。
[25] 同注 8,第 13,14 页。

原载《红楼梦学刊》2007 年第二辑

Ⅲ. 贾母的音乐审美思维

《红楼梦》中有很多音乐活动，很多人都是"知音"。比如，有林黛玉弹琴，妙玉听琴，贾宝玉唱曲等等。贾母是贾府中阅历最丰富的人，由于她独特的经历，使她在赏乐、评乐上也具有自己独特的个性。毫无疑问，贾母是《红楼梦》中赏乐、论乐最有代表性的人物之一。

贾母在音乐阅历上有着最深厚的基础，可以说是有着"家学渊源"。贾母小的时候娘家有过自己的家庭戏班，并且有较高水准的演出。贾母的音乐见识以及她小时候家里的音乐戏曲演出情况，从第 54 回贾府演戏一段中可见一斑：

> 贾母笑道："咱们好歹别落了褒贬，少不得弄个新样儿的。叫芳官唱一出《寻梦》，只提琴（指胡琴—笔者注）至管箫合，笙笛一概不用。"……薛姨妈因笑道："实在亏他，戏也看过几百班，从没见用箫管的。"贾母道："也有，只是象方才《西楼·楚江晴》一支，多有小生吹箫和的。这大套的实在少，这也在主人讲究不讲究罢了。这算什么出奇？"指湘云道："我象他这么大的时节，他爷爷有一班小戏，偏有一个弹琴的凑了来，即如

《西厢记》的《听琴》,《玉簪记》的《琴挑》,《续琵琶》的《胡笳十八拍》,竟成了真的了,比这个更如何?"众人都道:"这更难得了。"(54·762)

从中可以看出以下实事:贾母小时候家中有戏班;戏班有较高的演出水准,演出《西厢记》的《听琴》、《玉簪记》的《琴挑》、《续琵琶》的《胡笳十八拍》时,其中的古琴曲演奏和琴歌演唱有时采用的是现场真正的演奏和演唱,即贾母所说的"竟成了真的了"。从这一段话可以看出贾母自幼家庭的音乐氛围及接触的音乐种类情况。

贾母听戏喜欢热闹的戏文,这似乎是贾府上下众所周知的。例如第22回宝钗生日演戏,贾母让薛宝钗、王熙凤点戏,她们为讨贾母欢心,投其所好,点了两出"热闹戏文":

宝钗生日定了一班新出小戏,昆弋两腔皆有。贾母一定先叫宝钗点。宝钗推让一遍,无法,只得点了一折《西游记》。贾母自是欢喜,然后便命凤姐点。凤姐亦知贾母喜热闹,更喜谑笑科诨,便点了一出《刘二当衣》。贾母果真更又喜欢。(22·300)

贾母喜欢戏曲中的插科打诨,这从第53回正月十五贾府演戏中可以看得非常清楚:

正唱《西楼·楼会》这出将终,于叔夜因赌气去了,那文豹便发科诨道:"你赌气去了,恰好今日正月十五,荣国府中老祖宗家宴,待我骑了这马,赶进去讨些果子吃是要紧的。"说毕,引的贾母等都笑了。薛姨妈等都说:"好个鬼头孩子,可怜见的。"凤姐便说:"这孩子才九岁了。"贾母笑说:"难为他说的巧。"便说了一个"赏"字。(53·751)

从这里可以非常清楚地看出，贾母的音乐欣赏活动是典型的中国式的参与方式，深深地打上了中国文化的烙印。演员根据演出现场情况即兴发挥的科诨是屡见不鲜的。这是中国戏曲演出及欣赏的一种习惯，有着久远的历史渊源。在中国戏曲演出过程中演员即兴的科诨和观众的喝彩，某些情况下甚至是必不可少的。演出过程是观、演双方共同完成的。戏里戏外可以融为一体，观众的参与感强。这一点与西方的歌剧演出颇不相同，体现出文化间的差异性。换句话说，科诨、喝彩、鼓掌，也是受着潜在文化语境的规范与制约的。

贾母看戏、听乐不单是为图热闹，她用心感受，是非常投入的，有时也是非常动情的。比如贾母听戏、赏乐都有感动得落泪的情况，第 43 回演《荆钗记》时“贾母薛姨妈等都看的心酸落泪”、第 76 回贾母闻笛时“听此声音，不免有触于心，禁不住堕下泪来”，都可以说明贾母被剧中人物的命运或音乐深深打动，以至于心酸落泪。

贾母欣赏音乐也喜爱新趣。比如在第 54 回贾母曾说自己家戏班的戏“不大合时”，批评说书的旧段子“这些书都是一个套子，左不过是些佳人才子，最没趣儿”，听书时要听新书：

> 婆子带了两个门下常走的女先生儿进来，放两张杌子在那一边命他坐了，将弦子琵琶递过去。贾母便问李薛听何书，他二人都回说：“不拘什么都好。”贾母便问：“近来可有添些什么新书？”那两个女先儿回说道：“倒有一段新书……”

与中国传统的音乐欣赏习惯一样，贾母听音乐讲究音乐和环境的协调配合。比如第 40 至 41 回赏乐，贾母要求：

> 贾母道：“就铺排在藕香榭的水亭子上，借着水音更好听……”(40 • 554)

> 只听得箫竹悠扬，笙笛并发。正值风清气爽之时，那乐声穿林度水而来，自然使人神怡心旷。（41·565）

这里，听赏音乐和欣赏自然景观、音乐和自然景物有机的融合在一起，表现了传统的中国音乐和自然密切相关的音乐观。中国传统哲学中的“天人合一”思想体现在音乐力方面，就是人、乐、自然是高度和谐的统一整体。在中国传统的音乐观念里，音乐和自然界的“物”是密不可分的。比如《乐记》说“情动于中，故形于声”、“人心之动，物使之然也。感于物而动，故形于声”，即音乐是人心对“物”的“感”、“动”、“形”的结果。这里贾母听赏音乐要借“水音”，在“风清气爽之时”，欣赏那“穿林度水”的乐声，就是这种音乐审美趣味的一种体现。

贾母的音乐欣赏趣味最清楚不过的文字是从她自己口中说出的几句够得上是“鉴赏家”水准的乐评。请看 76 回一大段贾母赏月品乐的文字：

> 贾母因见月至中天，比先越发精彩可爱，因说：“如此好月，不可不闻笛。”因命人将十番上女孩子传来。贾母道：“音乐多了，反失雅致，只用吹笛的远远的吹起来就够了。”……只听那壁厢桂花树下，呜呜咽咽，悠悠扬扬，吹出笛声来。趁着这明月清风，天空地净，真令人烦心顿解，万虑齐除，都肃然危坐，默默相赏。听约两盏茶时，方才止住，大家称赞不已。于是遂又斟上暖酒来。贾母笑道：“果然可听么？”众人笑道：“实在可听。我们也想不到这样。须得老太太带领着，我们也得开此心胸。”贾母道：“这还不大好，须得拣那曲谱越慢的吹来越好。”……只听桂花阴里，呜呜咽咽，袅袅悠悠，又发出一缕笛音来，果真比先越发凄凉。大家都寂然而坐。夜静月明，且笛声悲怨，贾母年老带酒之人，听此声音，不免有触于心，禁不

住堕下泪来。(76·1081－1083)

"如此好月,不可不闻笛"、"音乐多了,反失雅致,只用吹笛的远远的吹起来就够了"、"越慢的吹来越好",贾母这几句话充分体现了她的欣赏品味和她的音乐审美标准。无疑,贾母是在使用典型的中国式的音乐耳朵在品评音乐,音乐趣味、审美标准、评价视角都具有典型的中国特点,是"母语"式的音乐审美思维。

中国音乐历来有重视"神韵"的特点,要求音乐要具有"中和"、"淡和"之美,要具有"清微淡远"的高雅气质。从老子的"大音希声",到陶渊明的"但识琴中趣,何劳弦上声",无声之韵也成为中国音乐审美中的一种超越形式的高级精神追求。尤其是中国琴乐,历来讲究意境上的深邃和风格的"清、微、淡、远"。贾母"无意中"流露出的音乐审美要求"音乐多了,反失雅致",与《溪山琴况》所提出的"清""远""古""淡""雅""逸"等中国音乐审美的重要范畴是完全一致的。"音乐多了,反失雅致"就是"清微淡远"的具体化表述。

贾母并没有专门学过音乐,贾母音乐美感的形成,与她所处的音乐环境和经历有着密不可分的关系。贾府经常演戏,大小节日、生日宴饮等都有名班大戏或者小戏演出,有时连演数日,多达几十出;贾府日常活动、年节的祭祖仪式也都有音乐活动,比如《红楼梦》中多次提到的有"打十番"、吹笛、弹琴等;此外贾府还有经常听曲艺的习惯,家中有说书的"两个门下常走的女先生儿",听打"莲花落",听"弹词"上寿。如此等等,贾母以及贾家上下人等长期受到中国传统音乐文化的浸染、滋养,自然形成了他们的音乐审美观。

通过上文我们看出,一方面,贾母用传统的中国方式参与音乐,用传统的中国标准品鉴音乐,贾母的音乐审美思维体现出中国传统的音乐审美思维特点;另一方面,贾母的音乐审美思维是在中国传统文化语境中熏陶出来的,是她在社会音乐文化中"习得"的必然结果。

原载《中国音乐》2003 年第 4 期

Ⅳ. 论曹雪芹的音乐修养及其对《红楼梦》创作的影响

中国文化被很多人称为“乐感文化”，我想原因之一就是和音乐文化修养从古至今在中国人的文化修养中都占有很重要的一席之地有关系。从周公制礼作乐而一举奠定中国礼乐文化的基础，到孔圣人教学的“六艺”——礼、乐、射、御、书、数，到整个封建社会文人的“琴棋书画”修养，音乐始终是文化人的一门必修的重要功课。

《红楼梦》的作者曹雪芹是一个中国传统文化的集大成者，他的《红楼梦》可以称得上是中国传统文化的“百科全书”：诗词歌赋，书法美术，园林建筑，典章制度，管理教育，医药卫生，饮食烹饪等等，无不达到很高的境界。那么曹雪芹的音乐修养如何呢？又对《红楼梦》的创作产生了怎样的影响呢？本文主要就与此有关的问题展开讨论。

一、曹雪芹的音乐修养

曹雪芹有很高的音乐修养，这在《红楼梦》书内、书外都可以找到很多证据。

（一）《红楼梦》书内的音乐活动资料

《红楼梦》书内随处可见有关音乐活动的描写，是曹雪芹具有很高音乐修养的有力证明。比如，第 54 回女先生儿鼓独奏：

> 或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗。

作者信手写来，音乐速度的快漫、力度的强弱、音色的明暗、音量的大小都描绘得变幻莫测，丰富多彩，极具艺术表现力，直把鼓乐写得酣畅淋漓，摄人心魄。我看与今天舞台上的高水平表演相比一点也不逊色。

再比如，第 76 回有一大段贾母鉴赏音乐的文字：

> 贾母因见月至中天，比先越发精彩可爱，因说："如此好月，不可不闻笛。"因命人将十番上女孩子传来。贾母道："音乐多了，反失雅致，只用吹笛的远远的吹起来就够了。"……只听那壁厢桂花树下，呜呜咽咽，悠悠扬扬，吹出笛声来。趁着这明月清风，天空地净，真令人烦心顿解，万虑齐除，都肃然危坐，默默相赏。听约两盏茶时，方才止住，大家称赞不已。于是遂又斟上暖酒来。贾母笑道："果然可听么？"众人笑道："实在可听。我们也想不到这样。须得老太太带领着，我们也得开些心胸。"贾母道："这还不大好，须得拣那曲谱越慢的吹来越好。"……

"如此好月，不可不闻笛"、"音乐多了，反失雅致，只用吹笛的远远的吹起来就够了"、"越慢的吹来越好"，是够得上"鉴赏家"水准的音乐批评。中国音乐历来有重视"神韵"的特点，要求音乐要具有"中和"、"淡和"之美，要具有"清微淡远"的高雅气质。从老子

的“大音希声”，到陶渊明的“但识琴中趣，何劳弦上声”，无声之韵也成为中国音乐审美中的一种超越形式的高级精神追求。贾母的这几句话，正是中国传统音乐审美范畴的具体体现，“音乐多了，反失雅致”，就是“清微淡远”的具体化表述。

曹雪芹能够创作“自度曲”，用今天的话说就是会作词作曲。关于这一点，中国当代散曲学的开创者和奠基人任二北先生曾经从《红楼梦》里找到一些例证，任老认为“曹雪芹是精通曲学的作家，所制散曲极为清新……那五支散曲（指《红楼梦》二十八回的五支曲子——笔者注）虽未标举曲牌名称，实为南曲小令之变体，是曹雪芹为刻画人物形象而创造的自度曲。‘滴不尽相思血泪抛红豆’是仙吕宫[解三酲]的变体，‘你是个可人’脱胎于[集贤宾]，‘可喜你天生成百媚娇’脱胎于[剔银灯]，甚至于云儿唱的‘豆蔻花开三月三’，也属于曹氏小令的创格。任老在《曲谐》中对‘滴不尽’一曲推崇备至，称赏不已。他评论说：……‘盖皆为曲苑新裁，艺林雅制，而必不可废者也。’”[1]这可以看到曹雪芹音乐修养的又一侧面。

曹雪芹在《红楼梦》中写到的音乐活动随处可见，提到的乐器有琴、箫、笙、管、笛、鼓、律管等三十多种；写到的音乐活动有戏曲表演、歌舞表演、器乐独奏、器乐合奏等等多种形式；贾宝玉、林黛玉、妙玉、贾母、蒋玉菡、柳湘莲、芳官、龄官、云儿、女先儿等许多重要人物均与音乐表演和音乐欣赏有着十分密切的关系。

曹雪芹在创作中对音乐材料的使用，可以说是左右逢源、得心应手。而这一切的实现，都是建立在作者曹雪芹高度的音乐修养基础之上的，是曹雪芹具有很高音乐修养的很好证明，如果没有较高的音乐修养，无法写得如此丝丝入扣、生动迷人。

（二）曹雪芹与人交往中的音乐活动资料

曹雪芹具有较高的音乐修养，他热爱音乐，能唱歌，会弹琴，能够创作“自度曲”，且有较高造诣，这在他和朋友唱和的诗词中也可

以找到一些例证。

曹雪芹和敦诚、敦敏、张宜泉等好友的交往留下了一些文字资料，是今天研究曹雪芹的宝贵资料。从他们唱和的诗文中可以找到一些与音乐活动有关的内容，兹举例如下：

其一：伤芹溪居士

张宜泉

谢草池边晓露香，怀人不见泪成行。
北风图冷魂难返，白雪歌残梦正长。
琴裹坏囊声漠漠，剑横破匣影铓铓！
多情再问藏修地，翠叠空山晚照凉。

原诗见《春柳堂诗稿》叶四十七。对于这首诗的创作情况，周汝昌先生解释说："及雪芹亡后，（张）宜泉重访故居，怀人不见，痛泪成行，叹息雪芹的诗、画、琴、剑诸般才艺，都成绝响"[2]，由此看来，曹雪芹弹琴、歌唱均有值得怀念、令人追忆的地方。

其二：题敦诚《琵琶行传奇》

曹雪芹

唾壶崩剥慨当慷，月荻江枫满画堂。
红粉真堪传栩栩，绿樽那靳感茫茫。
西轩歌板心犹壮，北浦琵琶韵未荒。
白傅诗灵应喜甚，定教蛮素鬼排场。

据吴世昌先生考证，本诗是曹雪芹为敦诚根据白居易的长诗《琵琶行》所作的传奇一折《琵琶行》作的题诗。最后一联见于敦诚的《四松堂集》卷五、《鹪鹩庵笔铨》第258页。整诗在文化大革命

时期发现。除最后一联外，真伪尚有争论[3]。从这首诗中可以看出曹雪芹经常参加朋友家中的音乐、歌舞、戏曲活动，并兴致盎然地与朋友诗文唱和"西轩歌板心犹壮，北浦琵琶韵未荒"。

其三：佩刀质酒歌[4]

敦诚

未若一斗复一斗，令此肝胆生角芒。
曹子大笑称快哉！击石作歌声琅琅。

其四：题敦诚《琵琶行传奇》

敦敏

西园歌舞久荒凉，小部梨园作散场。
漫谱新声谁识得？商音别调断人肠。
红牙翠管写离愁，商妇琵琶溢浦秋。
读罢乐章频怅怅，青衫不独湿江州。

敦诚、敦敏是弟兄，敦家世代养着优伶，承继祖父定庵公"昼则行围（打猎），夜则征歌（听戏）"，"家有梨园，日征歌舞"。敦诚的《感怀》十首之一自注说："记戊辰己巳间（1748—1749），余年十五六，每归自宗黉，伯父便来召家优歌舞，使预末座。"敦诚自己也养着歌童，有时填了词自己训练他们演唱。《鷦鷯庵笔麈》第二十九则，说到他自制的《劝酒词》五章，"预教小童习之，每当晚樽之际，令其歌吟于侧。"和他来往的戚友家中也有歌妓[5]。

从曹雪芹和他的这些好友唱和的诗词来看，他们一起观看戏剧演出、诗文唱和是很多的，同时，他们的音乐修养也是很高的。不仅如此，曹雪芹和他的好友、亲戚还亲自粉墨登场，客串演戏。据红学家徐恭时先生研究，"江宁、苏州织造府里都有家庭戏班，经常演戏。雪芹耳濡目染，从小就爱看戏剧。这与后来记及他'杂优

伶中，时演剧以为乐'之事有关。他舅祖李煦之子，还亲自扮演过《长生殿》剧中的李三郎。"[6]

二、曹雪芹音乐修养形成的文化环境

曹雪芹生活在一个戏曲音乐非常繁荣的时代。清代，中国的器乐、戏曲、曲艺等音乐艺术，都在前代的基础上获得进一步的发展，特别是戏曲艺术出现了非常繁荣的局面。康熙、雍正、乾隆时期"剧作家的队伍里诞生了孙郁、蒲松龄、洪昇、裘琏、孙尚任、边汝元、唐英、吴震生、杨潮观、蒋士铨、爱新觉罗永恩、桂馥、沈起凤、钱维乔、王筠(女)等一大批剧坛新秀"，他们创作的作品数量大、质量高，对后世的戏曲创作产生过巨大的影响；"一方面上自宫廷、王公贵族，下至地方官员、'油水衙门'及富商大贾，不仅每到逢年过节和喜庆日子吃酒唱戏，延请职业戏班，而且自蓄优伶，自备戏班，成为一时风尚"[7]。清代是我国戏曲艺术发展的一个高峰时期，在宋、元、明三代戏曲的基础上，我国戏曲艺术在清代达到鼎盛，不仅戏曲作家人数众多，涌现出大量优秀作品，而且各种声腔日趋成熟，影响巨大。"作家人数之众，问世作品之多，都达到了惊人的地步。不但昆曲的兴盛到达顶峰，各省古老的地方剧种也有其不同程度的进展。还有很多新兴剧种，像雨后春笋般地产生出来。"[8]当时的一条谚语"家家收拾起，户户不提防"，可以让我们了解当时社会音乐状况之一斑。"收拾起""不提防"分别是《千忠录·惨睹》和《长生殿·弹词》的开头三个字，这条谚语说的是当时人们爱好演唱戏曲唱段的普遍情况，达到"家家""户户"争相传唱的地步。特别是《长生殿》，凝聚了洪昇一生的才智和心血，五十出戏所用曲牌没有重复的，又都为大家所熟悉，文字与音乐配合极为谐调，达到了高度的艺术成就，一脱稿就曾"酒社歌楼非此曲不奏"。对当时的这种情况，李渔也曾说："《琵琶》、《西厢》、《荆》、《刘》、《拜》、

《杀》等曲，家弦户颂已久，童叟男妇，皆能备悉情由。"[9]在当时的这种音乐传承语境之中，人们想不会唱几段传统戏曲都不可能。传统戏曲唱段是当时的"流行歌曲"。这些情况体现在《红楼梦》中，就是《红楼梦》中涉及到的戏曲有《长生殿》、《西厢记》、《牡丹亭》、《琵琶记》、《续琵琶》、《满床笏》、《西游记》等四十余种，涉及戏曲种类有昆曲、弋阳腔、梆子腔、宋元杂剧、南戏等等，反映出当时戏曲的繁荣景象。《红楼梦》中众多人物的乐感与当时浓厚的戏曲音乐氛围有密切的关系。

曹雪芹时代的器乐也非常繁荣，新出现了四胡、京胡、板胡等乐器，各地的器乐合奏形式有很多，如"陕西鼓乐"(流行于陕西何家营、西安等地。今存可信的年代最早的工尺谱本为雍正九年——1731年抄本)、"北京寺院管乐"(以北京智化寺为传授中心，拥有一百几十个曲调，经常用七、八个以至十几个组成套曲)、"山西八大套"、"冀中管乐"、"十番鼓"、"十番锣鼓"、"弦索十三套"等[10]。

曹雪芹家中的音乐氛围也是十分浓厚的。曹雪芹的父、祖几辈人在南京任江宁织造60年，祖父曹寅有很高的文学修养，主持编撰过许多诗集、文集，在江南文坛享有盛誉。"在繁盛的清代诗坛上，曹寅的诗有一定的地位。曹寅对自己文学作品的总评是：'曲第一，词次之，诗又次之。'认为自己的词曲成就在诗之上，最得意的是作为通俗文学的曲。曹寅是位精通音律并组织有家庭小戏班的剧作家。现今知道，他所作的剧本有《北红拂记》、《续琵琶记》、《太平乐事》、《虎日馀生》四种。《续琵琶记》是演蔡文姬的故事，其中把曹操塑造成有智谋、有魄力、思贤爱才的正面形象。这是中国戏曲小说中第一个正面的曹操形象，也是对文学艺术中把曹操当作'奸雄'的正统观念的真正突破。《太平乐事》是表演京师上元灯节盛况的长达十折的杂剧。"[11]从这里可以看到曹寅不仅很有文学才能，而且还是一位很有创见的戏剧作家。

曹寅还和当时的著名剧作家洪昇有相当密切的交往，洪昇曾

数次带着自己的戏班子到曹寅家中搬演自己的剧作。“康熙四十年，曹寅的剧本《太平乐事》脱稿，又请洪昇为作序文，刊于卷首。康熙四十三年，曹寅邀请洪昇到江宁，集南北名流演《长生殿》，一时传为盛事”[12]。

曹雪芹生活在如此深厚的传统音乐文化氛围之中，诗文书画俱佳的同时对音乐非常热爱，并具有很高的音乐修养，那是再自然不过的了。

三、音乐在《红楼梦》中的作用

曹雪芹所具备的较高的音乐修养对创作《红楼梦》有很大的影响。贾宝玉、林黛玉、妙玉、贾母、蒋玉菡、柳湘莲、芳官等人的音乐感觉，表达了曹雪芹音乐趣味的不同侧面。良好的“乐感”，是这些人物的一个很突出的共性特点，这也是引起曹雪芹感情共鸣的一个契合点。探讨曹雪芹的音乐修养以及音乐对他的文学创作的影响，对深刻理解《红楼梦》所展现的丰富文化内涵，具有非常重要的意义。

由于不同形式的音乐活动具有一定的特殊性，作用也有所不同，全面了解音乐活动在《红楼梦》中的作用，对深刻理解她的精神内涵具有重要意义。戏曲描写在《红楼梦》故事情节发展上具有十分重要的作用，前辈学者已多有论及，本文不再赘述。抛开戏曲、歌舞活动，就纯音乐来讲，作用也是非常巨大的。以器乐活动为例，器乐曲的综合性不如戏曲和歌唱，属于所谓的“纯音乐”范畴，它的作用似乎不如戏曲在《红楼梦》中的作用那么引人注目，但它的作用也是不容忽视的，归纳起来，器乐活动在《红楼梦》中的作用至少有以下几点：

1. 丰富《红楼梦》的艺术表现手段，提高艺术表现力。由于有很多迷人的音乐描写，大大丰富了《红楼梦》的艺术表现力，增强了《红楼梦》的艺术感染力。例如第 76 回对笛子独奏的描写：

只听那壁厢桂花树下，呜呜咽咽，悠悠扬扬，吹出笛声来。趁着这明月清风，天空地净，真令人烦心顿解，万虑齐除……

以及第5回十二舞女表演大型歌舞套曲《红楼梦》曲时“轻敲檀板，款按银筝”等等鲜明、生动的音乐描写，极大地丰富了作品的艺术表现手段，增强了作品的艺术感染力。

2. 展现当时的乐器及器乐活动的真实情况和发展水平。《红楼梦》中使用的乐器，如琴、笛、箫以及“黑漆铜钉的花腔令鼓”等，都是在中国历史上流传久远、在清代有广泛应用、有较成熟的演奏技艺的乐器，比如《红楼梦》第54回中有一段“女先生儿”精彩的鼓独奏描写：

或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗。

这一段鼓乐独奏描写得十分精彩：快速的乐段犹如“迸豆之疾”，令人紧张、窒息；慢速的乐段犹如“残漏之滴”，缓慢、松弛，令人倍感轻松惬意；气势宏大的乐段犹如“惊马之乱驰”，像是大草原上万马奔腾，气势磅礴；音色变幻莫测的乐段犹如“疾电之光而忽暗”、像耀眼的闪电在一瞬间消失在茫茫的夜空……速度、力度、音色变化多端，丰富多彩，表现出了鼓乐演奏的高超技巧。其他如琴乐、笛乐等，均是当时器乐状况的真实摹写。

3. 渲染气氛，为整个故事的叙述作情感铺垫。例如第76回贾母与众人赏月、品乐：“只听桂花阴里，呜呜咽咽，袅袅悠悠，又发出一缕笛音来，果真比先越发凄凉。大家都寂然而坐。夜静月明，且笛声悲怨，贾母年老带酒之人，听此声音，不免有触于心，禁不住堕下泪来。众人彼此都不禁有凄凉寂宽之意”，这一段音乐描写不仅很好地为本回林黛玉、史湘云听乐有感而联诗，并赋出“寒溏渡鹤影，冷月葬花魂”这妙绝但“太颓废”（湘云评语）的诗句作了很好

的情绪铺垫，而且为紧接着的第77回晴雯之死、芳官、蕊官等被迫出家以及后来的抄家，作了情绪上的铺垫和准备。

4. 通过人物对音乐的态度、音乐欣赏趣味，塑造人物形象。例如：第86、87回黛玉和宝钗吟诗，弹琴、谱曲，“也赋四章，翻入琴谱可弹可歌”，“又将琴谱翻出，借他《猗兰》《思贤》两操，合成音韵”，“将自己带来的短琴拿出，调上弦，又操演了指法抚了一番，夜已深了”。宝玉、妙玉听黛玉弹琴、唱歌，“听得叮咚之声”，“甚觉音调清切”，黛玉低吟琴歌四叠：“侵”字韵第一叠，“阳”字韵第二叠。黛玉“忽作变微之声”，“音韵可裂金石”。妙玉认为“君弦太高”，“与无射律不配”、“太过”、“恐不能持久”。这里的林黛玉抚琴，妙玉听琴“知音”，就表现了她们高雅的音乐情趣、与众不同的品格和丰富的内心世界，对人物塑造起到很好的作用。

5. 传递语言无法传递的信息，为情节发展、结局提前作某种暗示。第76回夜静月明、桂花荫下发出的“呜呜咽咽，袅袅悠悠”的一缕“凄凉”笛音，营造出一种无法用语言传递的悲凉气氛，预示着一连串不幸事件的到来；第87回林黛玉演奏古琴时“忽作变微之声”“音韵可裂金石”，用音乐表达出内心激荡的情感，传递出无法用语言传递的内心郁结和愤懑之情；而琴弦崩断，则隐隐暗示林黛玉寿命不永；一般认为54回以后不幸事件接踵而至，是《红楼梦》一个很大的转折，笔者认为第54回“女先生儿”击鼓的“或紧或慢，或如残漏之滴，或如迸豆之疾，或如惊马之乱驰，或如疾电之光而忽暗”，展示“女先生儿”高超演奏技艺的同时，与世事纷乱复杂、变幻无常，甚至后来抄家之后的树倒猢狲散局面，有某种契合关系，亦有某种暗示作用。这些朦胧隐约的信息，用本身就比较含蓄的音乐若隐若现地传递给读者，造成似有还无的效果，那是再合适不过的了。由此亦可见曹雪芹文学创作的巧妙匠心。

音乐活动在《红楼梦》中随处可见，对情节发展、人物塑造、氛围营造均有重要的作用，是《红楼梦》故事素材的重要组成部分之一，

占有举足轻重的地位。可以说,离开了音乐活动的材料,《红楼梦》这部中国文学史上的巅峰之作就会大为失色,甚至故事也是无法顺利展开的。由此我们可以看出,之所以能够产生《红楼梦》这样的杰出著作,是与曹雪芹全面的中国传统文化修养、深厚的历史文化积淀密切相关的,这里当然包括音乐方面的素质修养。我们今天提倡素质教育,是因为我们认识到要造就杰出的优秀人才,全面的文化修养是一个很重要的基础条件。曹雪芹的创作实践告诉我们,音乐应当能够在其中发挥更大的作用,这是毋庸置疑的。

---

[1] 吴新雷:《〈抛红豆〉诸曲的红学公案》,载《红楼梦学刊》,1993年,第1辑,第235页。

[2] 周汝昌:《曹雪芹小传》,华艺出版社,1998年7月第1版,第148页。

[3] 参阅吴世昌著:《红楼梦探源外编》,上海古籍出版社,1980年12月第1版,第328页。

[4] 转引自蔡义江:《红楼梦诗词曲赋鉴赏》,中华书局,2001年10月第1版,第492页。

[5] 同注3,第367页。

[6] 巴金等著:《我读红楼梦》,天津人民出版社,1982年1月第1版,第190页。

[7] 胡文彬:《红楼放眼录》,华艺出版社,1995年6月第1版,第22页。

[8] 周妙中:《清代戏曲史》,中州古籍出版社,1987年12月第1版,第1页。

[9] [清]李渔:《闲情偶记》,时代出版社,2001年第1版,第85页。

[10] 杨荫浏:《中国古代音乐史稿》,人民音乐出版社,1981年2月第1版,第987-998页。

[11] 冯其庸、李广柏:《红楼梦概论》,北京图书馆出版社,2002年10月第1版,第11页。

[12] 同注11,第14页。

原载《红楼梦学刊》2005年第一辑



第六章　傩·仪式音乐

Ⅰ. 论傩歌啰哩嗹的生殖崇拜内涵

民俗文化中的生殖崇拜现象是极为普遍的。因为人类自身的繁衍、家族村落的兴衰，都和生殖有着直接的关联。再加上我国封建社会中还有“不孝有三，无后为大”的孝亲观念，所以生殖成为一件至关重要的大事。赵国华先生在《生殖崇拜文化论》中指出：“就原始人口生产类型的特点而言，高出生率、高死亡率、极低的增长率……人口问题在原始社会生活中成了关系到人类社会能否延续的根本大事。这导致原始人类产生了炽盛的生殖崇拜。”[1]他还指出：“生殖崇拜的实质是人口问题。生殖崇拜植根于原始的产食经济。它在生产力低下的社会环境中延续着生命。”[2]

生殖崇拜的表现形式多种多样。有的表现方式直白裸露，有的表现方式则较为含蓄隐晦。表现方式直白的有不少。表露方式含蓄的则更为普遍，如送子观音崇拜、女娲崇拜、张仙送子、结婚撒帐仪式、鱼戏莲图案等等，都是以较为含蓄的方式隐约透露出人类的生殖崇拜信息。

在傩文化中，祈求人口繁盛、家族兴旺的生殖文化同样比比皆是。在贵池傩仪式乐舞活动中即有大量的生殖崇拜文化信息，不

过，这里由于受儒家文化的长期熏陶，其表现形式非常含蓄、隐晦，活动中所唱的傩歌“啰哩嗹”就是生殖崇拜文化内涵的具体体现之一。

一

在对安徽贵池荡里姚傩活动的考察过程中，笔者采集到一首很有意思的仪式歌曲，演唱者称歌曲名字为“送房”，属于婚俗中流传甚广的撒帐仪式中所唱的“撒帐歌”之类。特别值得注意的是，演唱者姚有财告诉笔者，这首歌过去也用于傩活动之中，是在傩活动进程中的某个时段，由表演者戴面具到当年刚结婚还没有孩子的新婚夫妇房中举行“送房”仪式，为其祝祷生活美满、早生贵子。据介绍，活动中所戴面具为傩戏《刘文龙赶考》中的男主角刘文龙面具，而刘文龙面具在荡里姚傩神体系中不是专用面具，还可以扮演“喜星”（傩仪式《五星会》中的五位神仙之一）出台。所以，笔者推测，担当“送房”任务的是喜神，而不是刘文龙。在中国庞杂的神谱体系中，喜神主要掌管人间的夫妻和合之事，包括夫妻两性谐和以及生育后代、传递香火等。喜神特别受到世俗婚姻的欢迎，结婚称为“办喜事”，旧时结婚新娘子下轿必须对着喜神所在的方位，民间也有把和合二仙作为喜神的，结婚时挂和合像，取“和谐好合”之意[3]。

因为“张仙送子”在全国流传极广，笔者一开始以为这个“送房”可能就是张仙送子，但被采访者均说不是，查阅荡里姚傩戏剧本，也另外载有《张仙送子》节目，内容完全不同，应当是两个不同的节目。目前，这个仪式还没有完全被忘却，尚有可以演出的人员，姚建秋、姚有财、姚有志等人都可以演唱。

因为这首歌的衬词很有特色，也很有深意，本节将以衬词“啰哩嗹”作为主要研究对象，并以此作为歌曲名称，探寻其作为文化符号的象征及隐喻意义。

首先来看歌曲旋律及歌词。这首歌是一首反复四遍的分节歌，共有四段歌词，第一段歌词和旋律如下[4]：

啰 哩 嗹

姚有财唱　孟凡玉记



其他三段歌词格式、演唱方法与第一段完全一样，具体歌词如下：

2. 撒帐西，好似花开结莲蒂，试看彩云今夜合，祝愿早日结桂子啊。啰嗹子哩呀，哩嗹子啰，啰嗹哩嗹啰哩嗹啊，哩嗹子啰。

3. 撒帐南，双双烛下抱珠环，用手摘开芙蓉帐，二人玩耍到天光啊。啰嗹子哩呀，哩嗹子啰，啰嗹哩嗹啰哩嗹啊，哩嗹子啰。

4. 撒帐北，好似鸳鸯交颈随，今夜睡在花丛上，明年就要做爹娘啊。啰嗹子哩呀，哩嗹子啰，啰嗹哩嗹啰哩嗹啊，哩嗹子啰。

从这首歌的歌词内容来看，频频出现的"巫山"、"天地通"、"结莲蒂"、"鸳鸯交颈"，再加上特定的演唱环境（新房）、特定的祝福对象（新郎新娘），很清楚地表明这是对新婚夫妇夫妻恩爱、生活美

满、早生贵子的美好祝愿。

引起笔者注意的是这首歌中的衬词部分，从歌词和旋律来看，衬词“啰哩嗹”反复吟唱，特色鲜明，且篇幅长大，占据全曲一半的长度，已不是一般意义上的衬词。大段的衬词有什么独特的含义？值得探究。

在对演唱者的采访中，姚有财、吴国胜（后来也有其他人）对“啰哩嗹”的解释是：

> 姚有财：这描写的是男女结婚的一切动态，看上去是不“荤”的，实际是“荤”的，“啰哩嗹”就是“男女连”，啰和哩都连起来了嘛，说的是男和女的那个事吗。（笑）
>
> 吴国胜：这说的是“丑话”[5]。

显而易见，在当地“局内人”的知识体系中，“啰哩嗹”是男女性生活的隐喻，是一种较为含蓄、隐晦的生殖崇拜表达方式，傩歌衬词“啰哩嗹”体现出的是生殖崇拜的文化内涵。

二

“啰哩嗹”在民间的使用情况非常复杂。对此，康保成先生在《傩戏艺术源流》一书中考论甚详。康保成先生在综合了古今“啰哩嗹”使用情况后，总结说：

> “啰哩嗹”的性质可根据其四种使用场合作如下概括：一、带有宗教意义的咒语；二、用于婚恋时喜庆或调侃的歌声；三、乞儿所唱“莲花落”的和声；四、无实际意义，只用于制造、烘托气氛的衬词[6]。

这是非常全面周详的理论概括，对继续研究“啰哩嗹”问题具

有重要的参考价值。但康保成先生在最后的结论部分同意饶宗颐观点，认为："啰哩嗹"是梵曲，就目前所看到的资料，晋时已传入中原的"重罗黎"可能就是最早的"啰哩嗹"曲。

这个结论与推断却难以令人信服。笔者认为，"啰哩嗹"民歌衬词源于中国古代生殖崇拜，上述四类使用情况中，生殖崇拜是最为重要的核心"密码"。

"啰哩嗹"在民歌、戏曲中的作为性隐语的使用情况有很多。以《中国民歌集成》江西卷（上下卷）为例，笔者在其中找到的民歌衬词有许多，大致有：喔、啊、唉、嗨、嘿、哎、呀、喂等几十个。其中，哩、啰单独使用的情况不少，但啰、哩、嗹一起使用的情况则较为单一，全部是结婚的仪式歌曲，这证明"啰哩嗹"具有明确的意义指向，隐喻夫妻生活的意义非常明显。（例子可参阅《中国民间歌曲集成》江西卷（上）第 277－278 页《珍珠对宝结夫妻》、第 316－318 页《庆新婚》等，谱例从略）。

在民间艺术中，全国各地都把鱼、莲形象视为吉祥图案，通常认为取其谐音，寓意"连年有余"。然而，王宁宁、党荣华在全面梳理陕西民间莲族艺术形象，归纳出图案的基本表现形态："鱼与莲花优游相戏——鱼头由花蒂钻入花中并与花房相叠合——鱼头穿过花心——莲花心上显化出童子的面目——童子从花心中向上露头，探出上半身；全身——新生的孩童与鱼、莲相亲相嬉"。然后，二位研究者发出疑问："这是一幕幕令人瞠目骇异的幻剧！面对这些画面我们反复自问：这是今人通常意味上所说的鱼和莲吗？这是当地环境中真实的鱼莲嬉戏吗？不是。那么这是人类的交合、孕胎、分娩的如实描写吗？当然也不是！这是什么呢？"[7]

随后，他们指出鱼、莲隐喻的"唯一"合理解释：

> 它是通过对自然界鱼莲形象的借用、改造，隐喻人类的性爱与生殖活动，它是人类生命繁衍的艺术化和审美化的升华。

在这种艺术反映中，鱼和莲分别象征了人类两性。

“鱼钻莲”、“鸟穿莲”纹象又集中于婚妆婚征中，故“戏莲”、“采莲”实与“钻莲”、“穿莲”同为男女交合事隐语[8]。

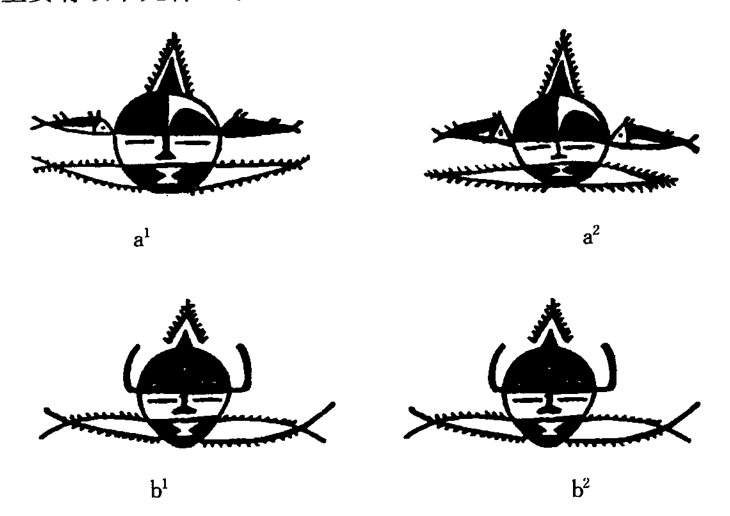
这篇论文洋洋数万言，材料丰富，论证严谨，指出陕西民间美术作品和民间歌曲中鱼、莲形象的隐喻内涵，见解深刻。

既然民间美术如此，民间文化土壤共同孕育出来的民间音乐中的鱼(包括“哩”字，谐音“鲤”)、莲当然也有这种隐喻内涵。

“啰哩嗹”中的“哩”字谐音“鲤”，也是鱼的一种，“嗹”字谐音“莲”，是花的一种。而把鱼和莲作为男女性器官隐喻的用法，在中国古代文化和当代民俗中多有体现。用“莲”喻女阴比较普遍，意义也较为稳定。秦序先生在佤族文化研究中发现，在佤族文化中“莲”是女性生殖器的隐喻[9]。上海师范大学的历史学博士田兆元在许多出土器物纹饰等一系列的考古资料的基础上作出判断：“鱼、蛙等生物，莲花、柳叶等植物，是女性生殖器的象征”[10]。并认为女娲崇拜与蛙的生殖能力强有极大的关系。而用“鱼”喻生殖器的情况则较为复杂，有时喻男性生殖器，有时喻女性生殖器，尤其是双鱼，多为女性生殖器的隐喻。赵国华先生说：“在古代人类的心目中，生殖活动是一件十分神圣、崇高、庄严的大事！在原始社会中，人类始则崇拜女性生殖器，注意其构造，寻找其象征物，继则崇拜男性生殖器，注意其构造，寻找其象征物，又进而运用文化手段给予写实式的再现和抽象化的表现”[11]，用鱼、莲象征男女生殖器，就是人类运用文化手段“抽象化”的表现结果。

我国文化中的鱼、莲崇拜由来已久，可以远溯史前。比如，西安半坡出土的6000多年前的仰韶文化时期的人面鱼纹彩陶盆以及其他许多史前文物上的鱼纹、蛙纹纹饰，很多专家解读为具有生殖崇拜意义的文化符号，足以证明这种崇拜有着极为久远的历史传统，是根植于中华文化沃土之中的艺术之花。

西安半坡仰韶文化遗址出土的很多人面鱼纹彩陶盆，构图形式主要有以下几种[12]：



a¹　a²

b¹　b²

对于这些图案的象征意义，李泽厚先生曾推测："像仰韶期半坡彩陶屡见的多种鱼纹和含鱼人面，它们的巫术礼仪含义是否就在对氏族子孙'瓜瓞绵绵'长久不绝的祝福？"[13]闻一多先生曾说："野蛮民族往往以鱼为性的象征，古代埃及、亚洲西部及希腊等民族亦然。亚洲西部尤多崇拜鱼神之俗，谓鱼与神之生殖功能有密切关系。至今闪族人犹视鱼为男性器官之象"[14]。

对于上述四幅半坡彩陶盆上的人面鱼纹来说，笔者认为，从 a¹、a² 的构图情况来看，其代表性的符号主要有三种：人面为新生孩儿形象，是生命的象征；孩儿面外围的三角形外框，形似女阴，是女性生殖器象征，且从图形来看，已初具莲花外形轮廓，或者说非常容易就可以演变成莲花形状；孩儿面两侧的鱼形，形状与男根有些关联，是男性生殖器的隐喻。同时，我们还可以看到，在 b¹、b² 两种图案中，鱼形没有独立出现，但象征女阴的图案中暗含鱼形在

内，此时的鱼形象征意义既可以作为男根的隐喻来解读，又可以作为女阴的组成部分来看待，出现两种不同的意义解读可能。这和后来民俗中鱼既可以喻男又可以代女的情况有内在的关联。

人面鱼纹彩陶盆所绘几种图案形象与王宁宁、党荣华所研究的遍布陕西的民间莲族艺术形象“鱼与莲花优游相戏——鱼头由花蒂钻入花中并与花房相叠合——鱼头穿过花心——莲花心上显化出童子的面目——童子从花心中向上露头，探出上半身；全身——新生的孩童与鱼、莲相亲相嬉”的艺术形象有内在联系，不仅在流传空间地域上，而且在内在实质上有着密切的渊源关系。这种相似，绝不是偶然的巧合，而是有着必然的内在联系，是一脉相承的文化传统内核在联系着它们。这也是后来的鱼钻莲、鱼戏莲等民俗艺术主题的早期形态与流传滥觞。

此外，在流传久远的江南民歌中，宋人郭茂倩在《乐府诗集》中收有一首著名的民间歌曲《江南》：

> 江南可采莲，荷叶何田田，鱼戏荷叶东，鱼戏荷叶西，鱼戏荷叶南，鱼戏荷叶北。

对这首歌的寓意，闻一多先生在《说鱼》一文中指出：“这里是鱼喻男、莲喻女，说鱼与莲戏，实等于说男与女戏。”[15]

对于这首歌的流传时间，《乐府诗集》说此曲为“江南古辞”，同时又称此曲为“魏、晋乐所奏”。[16]据此来判断，这首歌在三国时期已经存在，并且已经比较成熟。

《乐府诗集》卷七十二“杂曲歌辞十二”还记有一首“古辞”，歌名叫《西洲曲》，其中有几句歌词如下：

> 开门郎不至，出门采红莲。采莲南塘秋，莲花过人头。低

头弄莲子，莲子青如水。置莲怀袖中，莲心彻底红。[17]

这首情歌中出现的“采莲”、“弄莲”词汇，寓意也是十分明显的。下面我们再来看看“啰哩嗹”在传统戏曲中的几个典型例证：《张协状元戏文》第十二出《朱奴儿》：

我适来担至庙前，见一个苦胎与它厮缠。口里唱个哩啰啰嗹，把小二便来薄贱。[18]

对此，钱南扬先生解释说：“这里指男女调情，不欲明言，故以和声代之。”

王实甫《西厢记》卷三“诗句传情”第二折张生念白：

小姐骂我都是假，书中之意，着我今夜花园里来，和他哩也波哩也啰哩。[19]

王季思先生认为：“此处则男女和欢之讳词也”。

宣德写本《刘希必金钗记》第五十八出、第六十四出吉公唱到：

宋忠生得聪俊、聪俊，娘子生得青春、青春，好好嗹哩动情浓，夫妻交颈似鳞鸿。

等他夫妇，两人啰嗹哩。[20]

康保成先生认为此处也是夫妻之事的隐语。

在笔者采访中，刘街上村剧本《孟姜女》中抓差乡官陈放刁的唱词中有：

千万汉，休口多，我奉官差莫奈何，筑起城墙都放你，回家

夫妇合哩嗹啰。[21]

显而易见，这里乡官的话也是夫妻之事的隐语。

香港学者饶宗颐先生曾经提出“啰哩嗹” 源于佛教用语，他所作的解释是：佛经中常用“鲁流卢楼”四字作和声，这四字有四义，即“佛、法、僧及对法”，“鲁流卢楼”演变为“啰哩啰哩”是因为“南天音多以 i 音收尾，北天音多以 u 音收尾。缘此之故，才出现了‘鲁流卢楼’与‘啰啰哩哩’的差别”[22]。

笔者认为，“啰哩嗹”与“鲁流卢楼”差距甚大，连音节数都不相同。即便是“鲁流卢楼”演变为“啰哩啰哩”需要跨越的障碍也是很大的，即便“啰哩啰哩”真的就是“鲁流卢楼”的音变，但是，这里缺少了“啰哩嗹”中最为鲜明、最为重要的一个文化符号，那就是代表女阴的“嗹”字（或者近似的发音），因而，不能认为“鲁流卢楼”是“啰哩嗹”的起源。

另外，黄杰先生在研究宋词中的“啰哩啰哩”之后，得出一个结论：“与其说‘啰哩啰’之类的和声起源于佛教唱颂，毋宁说为中国本土的歌唱习惯所致。[23]”连“啰哩啰哩”起源于“鲁流卢楼”都作了否定。

中国古代有现成的鱼、莲等生殖崇拜的隐喻用语，使用方法、隐含寓意均与现在以生殖崇拜为主要内涵的使用情况相去不远，衍化成“啰哩嗹”似乎更容易些。舍近求远，论成是外来的“舶来品”，似乎既缺乏证据，也没有必要。

值得注意的还有，康保成先生在 40 多页篇幅的论证里举了大量的例子，但真正“啰”“哩”“嗹”三个音（包括近似的发音）同时出现的却屈指可数，“哩”“嗹”二音同出的也为数不多。[24]在这不多的几个例子中，如第 100 页的两个例子、第 88 页的两个例子，大多与男女之事有直接的牵连。

同时，我们还可以发现，即便是用作“南戏戏神咒”、福建梨园

戏和傀儡戏"净台咒语"的开台仪式所唱"啰哩嗹"中的驱邪也是和生殖崇拜有一定的关联。比如,经过严密考证,康保成先生说:"戏神偶像是戏曲演出中的婴儿道具,戏神信仰仪式中带有浓厚的求子色彩,并因此体现出'戏神'与'喜神'的统一。这种以求子为目的、以婴儿道具为偶像的信仰仪式,深深植根于世俗民众之中"[25]。具体到福建梨园戏和傀儡戏净台的戏神"田元帅",康保成先生说:"不难理解,戏神——喜神,何以称'田'元帅、'田'相公、'田'氏三兄弟等;也不难理解'田元帅'——田地——青蛙之间的共同点,它们都是女性子宫的喻体。"[26]原来如此!这就非常清楚了,所谓"戏神咒",其实质还是生殖崇拜!这足可证明生殖崇拜是"啰哩嗹"中最为重要的核心因素。

这样,康保成先生所归纳的"啰哩嗹"四种使用情况,前两种最重要的情况都和生殖崇拜密切关联。至于第三种"乞儿所唱'莲花落'的和声",因为这种情况只是"类似'啰哩嗹'的和声"[27],康保成先生书中在这一部分中所举各例均无啰、哩、嗹三音并出情况,其基本唱词组合方式为"哩哩莲花",表现形态已与"啰哩嗹"相去甚远。其中有无生殖文化信息不作深究。第四种"无实际意义,只用于制造、烘托气氛的衬词",据康保成先生书中的例子来看,其中部分"啰哩嗹"也是含有生殖文化信息的,例如该书第88页的两个例子都有男女相思的爱情内容,"望吾乡"出自《荔镜记》第二十六出《五娘刺绣》,歌词内容有:"绣成孤鸾戏牡丹……须等凤凰来宿";"四朝元"出自《荔镜记》第四十八出《忆情自叹》,其歌词有:"鸳鸯枕上……",后接唱"啰哩嗹"(记作"哴柳嗹",音同),其中的男女欢爱的隐喻是不难领会的。这样,除了不属于"啰哩嗹"演唱的情况之外,康保成先生所归纳的四类情况都和生殖文化有着密切联系。

总而言之,不论起源于中国本土,还是受到佛教的影响,都不可否认"啰哩嗹"所具有的生殖崇拜内涵。尤其是在荡里姚以及贵池

地区的傩仪式中，它的确是作为生殖崇拜的文化符号而存在的。退一步说，也许，生殖崇拜不是“啰哩嗹”的全部内涵，但是它所蕴含的生殖崇拜意义却是不容忽视的一个十分重要的核心方面。

三

下面，让我们再以当地一个极难得的例子作为佐证，来进一步论证“啰哩嗹”的生殖崇拜文化内涵。

2006年正月初三，我在距荡里姚约四公里的邻近村落岸门刘观看傩戏，发现该村有一个独特的仪式表演。岸门刘坐落在离公路较远的地方，村中古树参天，村舍古色古香，较好地保存了徽派古典建筑意蕴。岸门刘村中祠堂保存完好，傩戏活动由村中耆老组织，全村上下气氛祥和、秩序井然，所放礼花五彩缤纷、瑰丽多姿、精美绝伦，在城里也难得一见，令人惊羡！尤其是该村在傩戏全部结束后，有一个各房头成员互相拜年的“规定”程序，体现了傩文化非同一般的凝聚村族的强大功能。据该村耆老刘臣璋介绍，岸门刘绝大多数都姓刘，只有两三户是客姓，还是刘氏的姑爷。如此，岸门刘的人口姓氏结构与荡里姚不同，属于单姓聚居村落，村民地缘、血缘关系完全重叠，傩戏会组织和家族组织结构重叠，会长就是族长，关系单一，便于协调，故该村在傩活动中所呈现的风貌是一派祥和，这是很典型的。

非常值得庆幸的是，在演出中我意外地看到了该村傩戏中的撒帐表演，现场目睹了舞台上一场有趣的婚俗再现，当然，也听到了这首寓意深刻的“送房”歌。

在岸门刘傩戏《刘文龙》第六场“送亲”中，有一个当地其他各村都没有的独特情节和表演场面，刘文龙、萧氏女在台上拜堂结婚，吉婆撒帐，同时女丑吉婆婆有一大段唱和撒帐表演。我们来看看岸门刘的这首歌的演唱情况，这可以为理解“啰哩嗹”的深刻隐喻提供佐证：

啰 哩 嗹

刘友寿　刘成龙　刘富等唱　孟凡玉记



这首歌共有九段歌词，上面是第一段歌词，第 2—8 段词的格式、演唱旋律与第一段完全一样，现附歌词于后：

2. 撒帐西，好一个撒帐西，好似花开蝶两枝，等待魁星一点墨，乌龙瞧眼雁啣珠。啰呀嗹哩，哩呀嗹啰，啰嗹哩嗹一么啰哩嗹。

3. 撒帐南，好一个撒帐南，双双取下八珠杯，轻轻壁竟合子眼，扯下二士罗裙兰。啰呀嗹哩，哩呀嗹啰，啰嗹哩嗹一么啰哩嗹。

4. 撒帐北，好一个撒帐北，存地推却便出色，天地交泰两和谐，管叫生下孩子十。啰呀嗹哩，哩呀嗹啰，啰嗹哩嗹一么啰哩嗹。

5. 撒帐上，好一个撒帐上，十朵桃花九朵鲜，樱桃九熟正夭夭，浪煖鱼龙正变化。啰呀嗹哩，哩呀嗹啰，啰嗹哩嗹一么啰哩嗹。

6. 撒帐下，好一个撒帐下，五朵梅花四枝放，一枝花向状元开，结子调羹为鼎鼐。啰呀嗹哩，哩呀嗹啰，啰嗹哩嗹一么

啰哩嗹。

7. 撒帐前，好一个撒帐前，七朵梅花两朵鲜，二三壁破莲蓬子，双双改做并头莲。啰呀嗹哩，哩呀嗹啰，啰嗹哩嗹一么啰哩嗹。

8. 撒帐后，好一个撒帐后，九位神仙八百寿，上天推去取蟠桃，献于君王祝眉寿。啰呀嗹哩，哩呀嗹啰，啰嗹哩嗹一么啰哩嗹。

第九段歌词有变化，旋律也作了相应地调整：

啰 哩 嗹

刘友寿 刘成龙 刘富等唱 孟凡玉记



第九段前两句由于字数增多，乐句扩充，扩充的手法则是借鉴了青阳腔加滚的方法，利用滚唱（谱中标记处），或称为加垛，解决了增字的演唱问题。从第三句起回归，和前8段相同。

唱完之后，还有几句念白：

撒帐已毕，百事大吉，新人新郎入洞房，百年夫妇今宵合，一对鸳鸯天上来。一撒满床铺锦，二撒遍地开金，三撒长命富

贵，四撒金玉满堂，五撒五男二女，六撒七子团圆，七撒家门兴旺，八撒富贵双全，九撒公婆千岁，十撒夫妻偕老百年园。

这是一首傩歌，虽然出现在戏曲当中，但与当地称之为“傩腔”的贯穿全剧始终的基本腔调不同，专曲专用，整个活动中只使用此一次，同时，从旋律风格、形态来看，它是直接取材于民歌的歌曲，包括歌词、曲调都是如此（上文提及的《中国民间歌曲集成》江西卷〈上〉第316－318页民歌《庆新婚》的歌词、旋律都与此有些相似，尤其是歌词，可参阅）。这可以看出民歌与戏曲在民间的原生状态下有时是密切关联的，有时是你中有我、我中有你，难以分割的。

从歌词内容来看，这是一首与荡里姚傩歌大致相似的婚俗仪式歌曲，其中的“巫山”、“并头莲”、“ 桃园洞”、“ 乌龙瞧眼”、“ 雁啣珠”等词汇都有性隐喻意味。特别是，第九段歌词中的“新人新郎喜相逢，红罗帐里贪花色，要取腰中一点红”，更是明确告诉我们这首歌的寓意。这里所说的“要取腰中一点红”，系新婚“验红”民俗的体现。旧时新人结婚时有一道“验红”程序，这项活动不仅慎重，而且往往会带来极为严重的后果，导致婚姻悲剧。这种贞操观念对女子的束缚力无疑是非常巨大的。这种观念，在当今中国社会中也没有完全消除，在某些地方还有很大的影响。岸门刘傩戏中的这段唱词，无疑保留了这个古老的文化信息。

扮演吉婆的是一位具有一定文艺禀赋的农民刘友寿，业余演戏；刘成龙、刘富是该村最主要的傩戏演员，每年由他们二人扮演主要角色，刘富扮演刘文龙、范杞良男角，刘成龙扮演萧氏女、孟姜女女角。他们二人虽然也是业余演员，不以此为业，但音乐禀赋好，嗓音圆润动听，是村中公认的好唱家。刘富是村民组长，也是该村每年傩戏演出重要的组织者。刘成龙还通过自己琢磨，加了很多表演动作，表演、身段比较讲究，有比较强的艺术表演意识。我在刘成龙家里住过，交谈中，他自己解释说：“要演谁像谁，萧氏

女、孟姜女是女的，我琢磨着要按女的动作来做”。由于他们唱的好听，台下的“听众”中也有很认真听戏的人。

从表演情况来看，这首歌由吉婆的扮演者主唱，台下、台上众人帮腔，实际许多地方分不清主唱与帮腔，是众人一起唱。吉婆婆（丑婆子，男扮）每唱一句就做一个撤帐动作，但在唱衬词“啰哩嗹”的时候，每一个句读还有一个蹲身、晃臀、送胯的组合动作，最后一句做两次，每一段共做四次。这是仅见于这个特定场景段落中的独特动作，是其他各个节目中所没有的。这里的动作形态，显然是性交动作的模拟，生殖崇拜的隐喻是不难发现的。

---

[1] 赵国华：《生殖崇拜文化论》，北京，社会科学出版社，1996 年重印，第 391 页。

[2] 同注 1，第 393 页。

[3] 参阅马书田《华夏诸神》，北京，燕山出版社，1990 年 2 月版，第 308－309 页。

[4] 贵池傩戏由于没有旋律乐器伴奏，唱腔每次演唱的调高不固定，经比对，笔者发现同一个演员在台上、台下、不同时间的演唱调高也不一样。本文为了读谱方便，均以没有升降号的谱表记谱，演唱时以人声自然音区适当的调高演唱即可。下同。特此说明。

[5] 笔者采访时该村傩戏会长吴国胜在场，他同意姚有财对“啰哩嗹”的解释。“丑话”，即荤话，采访中，当地民歌手都把描写男女爱情的民歌说成是“丑的”，该村的伍中财为笔者唱了许多民歌，采访中曾问我“丑的能唱吗？”我当时听不懂，向导聂根生（本村傩戏演员，扮演禄星）解释说：丑歌就是荤歌、爱情歌。

[6] 康保成：《傩戏艺术源流》，广东高等教育出版社，1999 年出版，第 100 页。

[7] 王宁宁、党荣华：《陕西民间莲族艺术内涵初探》，载《中国民间美术研究》，贵州美术出版社，1987 年出版，第 229 页。

[8] 同上，第230、257页。

[9] 参阅秦序：《一苇凌波》，上海音乐出版社，2004年12月出版，第25页。

[10] 田兆元：《神话与中国社会》，上海人民出版社，1998年11月，第9页。

[11] 同注1，第153页。

[12] 图片采自高有鹏：《中国庙会文化》，上海文艺出版社，1996年6月版，第28页。

[13] 李泽厚：《美的历程》，社会科学出版社，1986年版，第20页。

[14] 《诗经通义·周南·汝坟》，《闻一多全集·3》，武汉，湖北人民出版社，1993年版，第315页。

[15] 《闻一多全集·3》，武汉，湖北人民出版社，1993年版，第235页。

[16] [宋]郭茂倩：《乐府诗集》，中华书局，1979年第1版，第二册，第384页。

[17] 同上，第三册，第1027页。

[18] 钱南扬：《永乐大典戏文三种校注》，中华书局，1979年版，第68页。

[19] 王季思校注《西厢记》，上海古籍出版社，1978年版，第114页。

[20] 同注6，第83页。

[21] 刘街傩戏（下本），第117页，笔者考察照片－2006－照片－下村－剧本－下本006。

[22] 参阅周广荣：《梵语〈悉昙章〉在中国的传播与影响》，宗教文化出版社，2004年11月版，第401页、第392页。

[23] 黄杰：《宋词与民俗》，北京，商务印书馆，2005年11月第1版，第301页。

[24] 笔者认为，在“啰哩嗹”三个发音之中，“哩”“嗹”很重要，尤其不能缺少“嗹”字发音，否则就有可能与“啰哩嗹”不是一个研究对象。

[25] 同注6，第237页。

[26] 同注6，第265页。

[27] 同注6，第84页。

原载《音乐研究》2007年第4期

Ⅱ. 两腔三调：荡里姚傩仪式音乐唱腔的原生分类概念及其文化内涵解析

研究事物的分类概念是研究人类文化的一条重要途径，“局内人”的分类概念应予以高度重视。文化研究表明，一方面，人们会依据事物意义的不同对事物进行分类。不同地区的人群对同一事物的分类会有所不同，或粗略、或细致，一般说来，对他们意义越重大，分类就会越细致。比如，生活在北极圈附近的爱斯基摩人对雪的分类是极为细致的，因为雪在他们的生活中具有非常重要的意义；中国人对舅父、姑父、姨夫、伯父、叔叔等等的称谓分类远比欧美人细致，因为舅父和姨父等在中国传统社会中具有不同的社会地位，因而这种区分对中国人的意义是显而易见的。另一方面，反过来看，关于事物的分类认识，又会对确认事物的意义起到非常重要的作用。列维－施特劳斯在列举世界各地土著居民对动植物的分类情况之后说：“动植物不是由于有用才被认识的，它们之所以被看作是有用或有益的，正是因为它们首先已经被认识了”，并且，诚如列维－施特劳斯所说，许多分类“其主要的目的并非是实用。它首先是为了满足理智的需要，而不是为了满足生活的需要。”[1]特纳引纳

德尔的话说:“事实随着理论的变化而变化”[2]。说明“事实”是客观在主观中的反映,在不同的认识面前,事物呈现出不同的“事实”形貌。

这样看来,事物的分类概念不是为事物本身而存在的,而是为事物的意义而存在的。它不仅仅是一个分类的简单问题,而是包含着极为丰富的意义内涵。

贵池傩不仅历史悠久、形式多样、内容丰富,并且还包含着极为丰富的人类精神信仰内涵。2004 年以来,我对安徽贵池傩仪式乐舞活动作了较为细致的考察,到过很多村落,还在村里过了两个春节,结识了很多当地的朋友,奠定了我对贵池傩进行深入研究的基础。

贵池位于安徽省南部,北临长江,东与著名佛教圣地九华山和青阳县紧邻。在这里,由于地理、历史各种原因,保留下来一种非常古老的傩仪式乐舞活动,每年正月初二至正月十六,各村自发组织的以驱邪祈福为主题的傩活动都要在村中上演。活动中,人们顶礼膜拜的面具是活动中必不可少的主角,担当着驱邪斩妖、佑护村民的重要任务。而锣鼓喧天、热烈欢闹的乐舞活动,则成为人神共娱的庆典,为节日文化增添了一道亮丽的风景线。

荡里姚,也称荡里,是安徽省池州市贵池区刘街乡一个汉族聚居的自然村落。本文以荡里姚村的唱腔音乐为主要依据,结合周边其他村落唱腔,探讨这里傩活动唱腔音乐的原生分类概念的有关问题。

一、贵池傩唱腔的原生分类体系及基本概念

在以往相关的研究成果中,都是把贵池傩戏唱腔分为“傩腔”和“高腔”两类。起初,笔者并不清楚他们的分类情况,只是笼统地认为只存在高腔、傩腔两种类别。的确,从表面来看,那些在村民看来属于不同的唱腔种类之间的区别听上去并不是十分明显。不做深入的考察,或者说不联系具体的使用、来源情况而单纯从音乐形态上是难以区分的。

当我向多位演唱者采集录音的时候,这些当地的文化“局内

人”一再地按照他心目中的分类分别给笔者演唱，并可以清楚地指出哪里是“傩腔”，哪里是“高腔”，哪里是别的什么唱腔。甚至当我认为他们所说的“吟诗调”就是民歌调的时候，他们固执地予以否认，坚持说那不是“唱”而是“吟”。

随着考察的逐步深入，我终于认识到所谓“傩腔”和“高腔”的两类分法，不过是“局外人”根据自己的主观感受作出的判断，只能大致反映唱腔分类情况，与当地知识系统之间存在一定的差距；在当地文化“局内人”的思维中存在一个他们自己的分类体系。笔者在反复的采访中发现，在荡里姚以及周边村落参加傩仪式乐舞表演者的分类思维中，事实上存在着五种不同的唱腔类型，分别是傩腔、高腔、歌调、吟诗调、诵经调。进一步的研究表明，这些分类概念都有着非常深刻的文化内涵，不仅和音乐形态有关，更包含着历史、来源、文化交流与传播的多种因素，分类概念之中透露出唱腔的历史与“出身”信息。

1. 傩腔

对于“傩腔”这个概念，很多人都在任意使用，在以往的研究中，也有学者试图加以解释过，如纪明廷先生认为：“傩腔，源于当地流行的民歌俗曲。[3]”“傩腔，它是傩戏独有的颇具地方特色的唱腔，属于花腔小调，源于不同时代流行的民歌俗曲（包括山歌、号子、采茶、舡歌、莲花落）”[4]。

这个定义成为各种研究贵池傩戏文论中普遍采用的说法。事实上并没有从根本上解释“傩腔”概念，与文化“局内人”的分类概念也不尽相符，是造成局内人和局外人理解出现分歧的重要原因之一。笔者认为，根据荡里姚及周边村民的分类概念和具体使用情况，“傩腔”应该定义为：

> 傩腔是傩活动中使用的一种专用的基本腔调，它具有当地民歌风格，在傩戏中使用最为广泛，常常以一支或少数几支曲

调承担绝大部分唱词，成为一曲多用、贯穿始终的基本曲调。

这样定义才能准确规定“傩腔”概念的本质，才符合当地人称呼“傩腔”的实际情况。因为，在傩戏中偶然用到一次、两次的具有民歌风味的唱腔并不被称为“傩腔”，而是另有名称（详后）。

傩腔是贵池傩戏最常用的曲调，但各村的具体情况不同，不仅使用数量不同，而且不同村落的傩腔也各不相同。就傩腔、高腔等的使用比例来看，各村也大不相同。有的村子全部使用傩腔，从头到尾用一支曲调演唱（如缟溪曹），有的村子用多支傩腔间插民歌曲调（如岸门刘），有的村庄只用高腔（如太和章），有的村庄兼有高腔和傩腔、民歌等（如荡里姚），情况非常复杂，不可一概而论。

具体到荡里姚村，他们的傩腔一共有三支，分别是傩戏《刘文龙》中的两支（谱例1、谱例2）和《孟姜女》中的一支（谱例3）。就是这三支基本曲调，分别承担着傩戏《刘文龙》和傩戏《孟姜女》的绝大部分唱词的演唱任务。

谱例1　荡里姚傩腔之一[5]

月子弯弯照九州

姚建祥唱　孟凡玉记



谱例 2　荡里姚傩腔之二

恩情未久泪涟涟

姚建祥唱　孟凡玉记

香 呀 闺 呀 女， 二 呀 八

年， 嫁 啊 与 文 呀 龙 啊 刘 啊

解 元。夫 啊 妻 二 呐 宿 同 罗 帐，

恩 情 未 也 久 泪 涟 涟。

谱例 3　荡里姚傩腔之三

深　深　拜

姚家本　姚有光唱　孟凡玉记

深深啰拜 哟 拜菩 啰 萨， 望你 灵感啰 到我 啰 家。

保 佑 奴家 成双 对 啊，许 你 妆 佛 啰起 香 花。

谱例 1 是荡里姚傩戏《刘文龙》中的一种基本唱腔，凡是字数为七、七、七、七四句一段结构的歌词，均用这个曲调配唱。

谱例 2 是荡里姚傩戏《刘文龙》中的另一种基本唱腔，凡是字数为六(3+3)、七、七、七四句一段结构的歌词，均用这个曲调配唱。

谱例 3 是荡里姚傩戏《孟姜女》的基本唱腔，绝大部分唱词都用这一个曲调演唱。

荡里姚傩戏《刘文龙》的唱词以齐言体为主，有两种主要的句式结构，其一字数为七、七、七、七，四句一段结构；其二字数为六、七、七、七，四句一段结构，首句六个字固定为三加三结构，中间有逗号隔开。比如：

第一种：今朝贵子顺天心，国正官清民治安，孝顺妻贤夫祸少，家和子孝父心宽。

第二种：明窗下，十余年，满腹文章甚高强，喜得汉灵开南选，便将纸笔去求官。

荡里姚傩戏《孟姜女》的唱词也是以齐言体为主，但只有一种句式，与《刘文龙》中的第二种相同，字数为六、七、七、七，四句一段结构，首句六个字固定为三加三结构，中间有逗号隔开。据专家研究，这种唱词结构格式历史极为悠久，敦煌卷子中就有很多。这也可以从一个侧面证明贵池傩保留了非常久远的历史文化传统，具有很高的学术研究价值。

傩腔的歌词以整齐规则的句式为基本特征，一个曲调反复使用，旋律纯朴，较少拖腔，五声调式。这三支傩腔在第三、四句之间都有两小节锣鼓间奏，基本节奏为：哐 哐哐 | 哐 - | 。

2. 高腔

高腔也是贵池傩戏中常见的声腔类型之一，它是青阳腔在傩戏中的遗存，属曲牌体唱腔，歌词以不规则的长短句式为基本特征，曲调跌宕起伏，字少腔多，常有较为复杂的拖腔，七声调式。

在高腔的认定上，本文与以往研究没有分歧。贵池傩戏中的高腔曲牌现在能够演唱的还有 50 多支，如新水令、驻云飞、风入松、满庭芳、菊花新、瑞鹤仙、四块玉、一江风等等，主要集中在太和章、山里姚等少数几个村庄。

荡里姚傩活动中的高腔演唱，主要还有两个曲牌，一个是傩仪

式表演《五星会》中福、禄、寿、喜、财五位神仙演唱的“驻云飞”曲牌及其变体，以及傩戏《刘文龙》第一场中的“新水令”曲牌。在《五星会》中，五位神仙出场后各有一段唱腔，福星最后又唱一段，共六段，全部是高腔，是“驻云飞”曲牌及其变体的反复（福星唱腔见谱例 4）。

在傩戏《刘文龙》中，仅第一场以高腔演唱（谱例 5），其余各场以傩腔演唱，偶尔穿插其他类的唱腔。剧本中也出现了第一场与其余各场极不统一的有趣现象：第一场长短句曲牌体唱词，其他各场为句式整齐的齐言体唱词。高腔难学难唱，傩腔易学好唱，这里留下了试图平衡这二者关系的痕迹，既保留了部分高腔，又以傩腔为主，把高腔减少到最低限度。

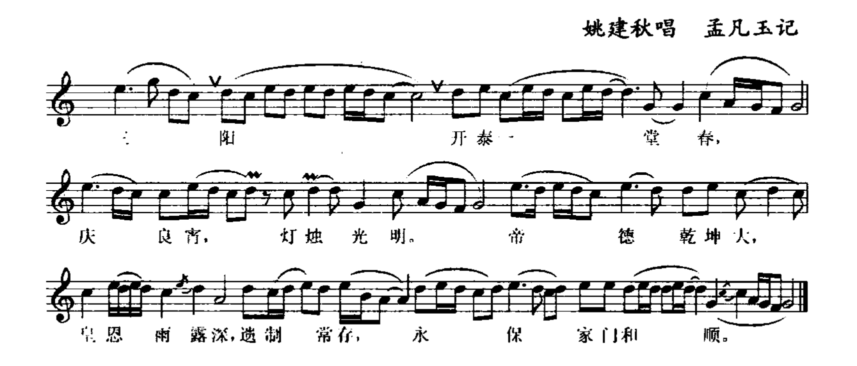
谱例 4 《五星会》中的高腔“驻云飞”

福 星 唱 段



谱例 5　《刘文龙》中的高腔"新水令"

新　水　令



这样，荡里姚村的唱腔就是介于单纯的傩腔和单纯的高腔之间的第三种情况，形成了高腔、傩腔等多种唱腔混用的情况。

3. 歌调

歌调是荡里姚傩戏演员对傩戏中穿插在主要唱腔中演唱的民歌小调的称谓。歌调的使用次数多为仅此一次，这些曲调有的源于本地民歌，有的取自全国广泛流传的民歌曲调，歌曲原型大多可以在当地民歌或其他地方民歌中找到，属于借用性质。

使用"歌调"的现象存在于贵池傩戏很多村落中。一向被认为全部使用高腔的太和章村，过去每年在高腔剧目《和番记》演到《赏月》一场时，大约处于夜半时分，台上刘文龙和番邦公主饮酒赏月，其他演员在祠堂开始中场休息，并聚会"吃腰台"，剧情暂时中断，台下众人会唱民歌小调的，就到舞台前演唱讨刘文龙赏酒吃，曲目不限，自由选择。这种演唱不固定，也没有在剧本中体现，但无疑也是一种歌调的穿插。

荡里姚以及南边姚等村的歌调穿插情况与上述情况不同。他们是固定在相应位置上的民歌曲调，年年如此。荡里姚穿插演唱

的歌调集中在傩戏《孟姜女》中，共有三首：

谱例6　荡里姚歌调之一

放　牛　歌

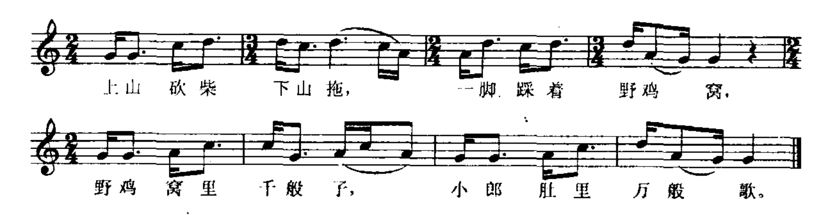
姚建秋唱　孟凡玉记



谱例7　荡里姚歌调之二

上山砍柴下山拖

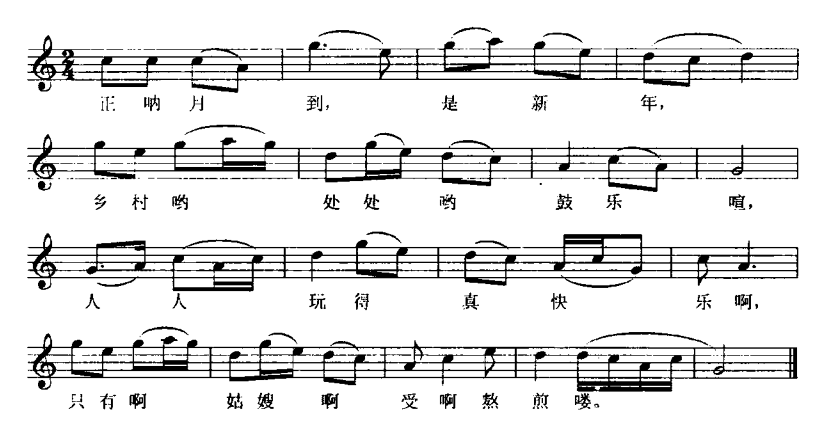
姚有财唱　孟凡玉记



谱例 8　荡里姚歌调之三

姑 嫂 行 路

姚有光　方学庆唱　孟凡玉记



谱例 6、7 出现在《孟姜女》第一场《征集夫丁》中，分别是农夫、樵夫出场演唱的民歌小调。谱例 8 出现在《孟姜女》第六场《姑嫂行路》之中，是孟姜女千里送寒衣，路上和小姑的对唱。这是一首十二月体的民歌，每一个月唱两段，八句歌词，此为前四句，后四句旋律、字数相同。这首歌是流传极为广泛的民歌《孟姜女》的一个变体。《孟姜女》调在全国各地广为流传，名称又有《春调》、《孟姜女哭长城》、《孟姜女十二月花名》等。该唱段在该村及贵池各村流传甚广，由于曲调优美、流畅上口，几乎人人都会唱，连不唱傩戏的小孩子也大多都会演唱。

这三首民歌在剧本上分别标记着“民歌调”、“樵唱山歌”、“凤阳调”，这和他们的分类概念是一致的，属于歌调概念之下的次级分类。由此来看，“局内人”对这一分类的认识也是很清晰的。

4. 吟诗调

“吟诗调”是荡里姚傩仪式活动“局内人”对从过去诗词吟诵中

吸收的曲调的称谓。“吟诗调”也是荡里歌唱者“局内人”的分类。而在我这个“局外人”看来，这就是民歌，完全可以归入“歌调”一类。但是，在采访中，他们都认为这是“吟诗的调子”，“是过去私塾先生吟诗的调子”，几位主唱演员姚家本、姚家伟、姚建秋、姚有志、姚有光都如是说，并且在我说是民歌的时候，他们坚持说不是，不是唱，而是“吟”。姚有财还用这个调子吟唱了“百家姓”中的“赵钱孙李周吴郑王”几句，并用这个调子吟唱了四句诗“春景桃花隔岸红，夏天荷叶满池中。秋风丹桂香十里，冬雪寒梅伴老松”，两者曲调基本一致，以证明确系从过去私塾先生那里学来的。

下面是傩戏《刘文龙》第四场《分别》中的一次“吟诗调”使用情况，出现在刘文龙外出赶考临行与萧氏娘子分别时的对唱场面之中：

谱例 9　荡里姚吟诗调

海棠花发后园栽

《刘文龙》文龙、萧氏对唱

姚有光、姚建祥唱　孟凡玉记



这首曲调在傩戏《孟姜女》中也使用了一次，出现在第一场《征集夫丁》中，由官差演唱，曲调与《海棠花发后园栽》基本相同。

5. 诵经调

诵经调主要出现在《新年斋》仪式之中，是从当地佛教仪式音乐中吸收进来的曲调。这一点，笔者在访谈中得到证实，主唱者姚建秋说是从和尚念经那里学来的。

《新年斋》是一个仪式性的程序，由三位演员扮演大和尚、二和尚、小和尚进行该仪式，由大和尚主持。《新年斋》的请神词很长，把天下佛教、道教诸神和贵池一带的各路大小神仙全部请到。新年斋受当地佛教文化的影响，已成为傩活动的中心环节之一。

荡里姚《新年斋》中使用的诵经调现通常由姚建秋主唱，主要有两种：

谱例 10　荡里姚诵经调之一

请五方神调

姚建秋唱　孟凡玉记



谱例 11　荡里姚诵经调之二

请神调

姚建秋唱　孟凡玉记



谱例10是《新年斋》开始时请佛教及各方神灵时所唱的曲调，歌词有很多，以下几段用的曲调是一样的：

拜请南方赤世界，阿弥陀佛佛如来，南方丙丁火世界，我今特请上莲台，会莲台，会莲台上降福来。

拜请西方白世界，阿弥陀佛佛如来，西方庚辛金世界，我今特请上莲台，会莲台，会莲台上降福来。

拜请北方黑世界，阿弥陀佛佛如来，北方壬癸水世界，我今特请上莲台，会莲台，会莲台上降福来。

拜请中央黄世界，阿弥陀佛佛如来，中央戊己土世界，我今特请上莲台，会莲台，会莲台上降福来。

中国传统的五方、五行和佛教思想的结合。曲调据姚建秋说是在庙里听和尚念经学来的，就是和尚念经的调子。我们听上去绝对不会怀疑这个曲调出自和尚念经的调子，因为它的特点太鲜明了，没有什么可以怀疑的地方。

谱例11是谱例10最后一句的变形，即略去中间三小节的乐句缩略形式。

谱例11是进入到请贵池本地从贵池到九华山沿途大小庙宇、水口、桥梁、戏班诸神阶段时演唱的曲调。所有的词句都用这一个曲调，基本不变，或略加变化。上下句都是四个字的就原样重复；歌词字数多的，如七、八、九字，就分成上下两句，上句字数不定，下句保持四个字；上句字数五、六个的就减衬字，唱成一字一音；字数少于四个的，就增加衬字。总之，用这一个曲调应对所有的歌词。

二、五种唱腔音乐的综合比较

上面所涉及的傩腔、高腔、歌调、吟诗调、诵经调这五种唱腔分

类本来就是依据“局内人”的分类概念来加以区分的。下面拟对上述唱腔作进一步的分析，通过对其自身的解剖、相互关系的比较以及相关文化背景的分析，进一步揭示其文化内涵。

（一）**音乐形态比较**

从音乐的外在表现形态来看，五种唱腔中高腔与其他种类的区别非常明显。以傩腔与高腔为例，二者的区别是很容易辨认的：

1. 从唱词形态看，傩腔是句式整齐的齐言体结构，高腔是长短结合的曲牌体结构。

2. 从音乐形态来看，傩腔的音阶为五声音阶，只有宫、商、角、徵、羽五个正声，没有偏音，音乐进行以级进和小幅度跳进为主；高腔的音阶为七声音阶，常在五个正声之外添加偏音中的变宫和清角或者其中之一，音乐进行中常有大跳音程，常出现转调或调式交替现象。

3. 从演唱风格来看，傩腔富有民歌风味，风格庄重、古朴，音区适中，音域不宽；高腔则高亢华丽，富有雕饰，音区常常突破中声区向高音区方向拓展，音域较宽。

4. 从字声结合关系来看，傩腔字多腔少，与语言结合更为密切，高腔一字多音，常出现复杂拖腔。

但是傩腔、歌调、吟诗调、诵经调之间的区分就不是十分明显，他们都和民歌、语言有着极为贴近的密切关系。为了较为清楚地看出五种唱腔之间的区别与联系，笔者拟用下表来做数据化的对比。

表 1　荡里姚五类唱腔装饰度比较表

类　型	曲　目	歌词字数	音符个数	字音比	装饰度
傩腔	傩腔 1	39	79	1:2.03	103
	傩腔 2	36	70	1:1.94	94
	傩腔 3	34	58	1:1.71	71
高腔	驻云飞	57	122	1:2.14	114
	新水令	34	101	1:2.97	197
歌调	歌调 1	76	96	1:1.26	26
	歌调 2	28	34	1:1.21	21
	歌调 3	35	61	1:1.74	74
吟诗调	吟诗调	112	127	1:1.13	13
诵经调	诵经调 1	45	62	1:1.38	38
	诵经调 2	9	12	1:1.33	33

表格说明：

傩腔 1、2、3，歌调 1、2、3 等曲目与上节谱例按顺序一一对应，请参阅上节谱例。

计数说明：歌词每一个字音计一个数字，正字、衬字均计入总数；音符每发一个音计一个数，装饰音计入总数，具体计算方法：倚音照数计入，上、下波音计算三个，滑音(仅出现一次)不计。

"装饰度"是笔者设计的一个区分旋律雕饰程度的一个重要参量，用以反映旋律装饰程度的高低，数字高的，装饰性强，数字低的，装饰性弱。计算说明，笔者认为，当音字比值为1:1时，一字一音，装饰程度最低，设定其装饰度数为 0，其他依据音、字比例计算，计算公式：装饰度数 =(音字比值 − 1)×100。

"装饰度"的实质是音、字的数量关系。尽管笔者在记谱时已

经努力尽可能地准确记录，实际上，由于记谱法本身的无奈，世界上还没有任何一种可以记录所有音乐细节的音乐谱式，因而，依据记谱的音符数字统计在细小音腔的计数方面存在一些无法解决的问题，因为细腻润腔的音数有可能是无法穷尽的，在某种意义上来说是不能量化的。然而，笔者认为，虽然不能期待这个"装饰度"概念能够毫无误差池、准确无误地反映出各类唱腔的全部本质，但在同样记录骨干音的条件下，无疑可以反映出各类唱腔在音、字数量关系方面的基本特性，尤其是在装饰程度的高低比较上，所体现出的程度差距是各类唱腔装饰程度的较为准确的表现，可以从较深的层次透视和把握唱腔之间的装饰程度差异的本质特征。

上表已经可以清晰看出五类唱腔的装饰程度之高低，但还不够直观，在上表基础上制下图，以更加直观地看出它们之间的区别与关联：

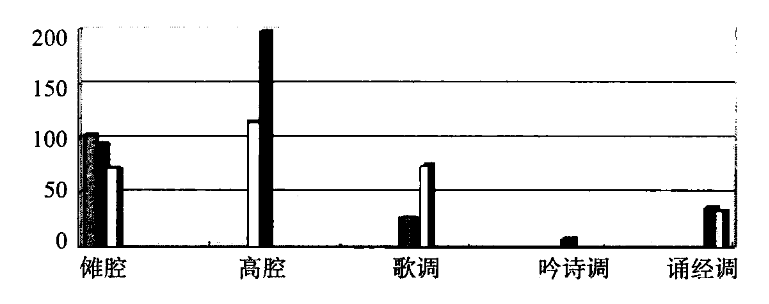


图 1　五类唱腔的装饰度比较图示

从这个图示可以直观、清晰地看出，装饰程度最高的是高腔，在 100 - 200 之间；其次是傩腔，在 50 - 100 之间，再次是歌调，在 50 上下浮动；再次是诵经调，在 30 - 50 之间；装饰程度最低的是吟诗调，在 10 左右。

如示意图显示，在荡里姚及贵池各地傩戏中，高腔是装饰程度最高、雕琢程度最细致的声腔类型，也是艺术化、舞台化、演员身份

职业化和半职业化程度最高的类型。由于高腔演唱难度大，难学难唱，因而，能够以高腔演唱傩戏的村落是很少的，在以“戏窝子”著称的刘街乡，仅有太和章、山里姚等极少数村子高腔演唱占有较大比重，多数村子高腔已经失传，太和章、山里姚的高腔传承也面临极大的困境，青黄不接，面临断代、失传的危险。荡里姚村仅存的两只高腔也是每年村里演出中的难点，能够演唱的人凤毛麟角，各个唱高腔的角色都是专人专任，有的还需要别人帮唱，唱腔也差误甚多。傩戏《刘文龙》以高腔演唱的一场也常常被减略得很厉害，甚至略去不唱，面临失传的危险。

处在另一个极端的是吟诗调，几乎是一字一音，装饰程度最低。这也清楚地体现在了“装饰度”图示之中。吟诗调的装饰度不仅不能和高腔、傩腔相比，甚至还远远低于诵经调的装饰程度。尽管这一首吟诗调听上去也颇为起伏、旋律优美，但从音字关系上来看，可以发现其内在本质，它是和语言朗诵紧密联系在一起的，和当地朗诵的自然语调极为接近，是略加文饰的语言。所以，当地人固执地认为它是“吟”而不是“唱”，这是很有道理的。

一个有趣的现象是，荡里姚傩腔的雕饰程度超过一般的民歌曲调（即“歌调”），仅次于高腔，位居第二。这是很多人始料未及的。一般认为傩腔简单质朴，与傩仪式配合，庄重严肃、典雅古朴。这个判断从音乐的表现风格来看是有道理的，但是从音字关系，即本文所论述的“装饰度”来看，它又是装饰程度较高的唱腔类型，这里揭示出的是傩腔所具有的深层次审美内涵。由此看来，傩腔也不仅仅只是“娱神”的，也有深层次的“娱人”因素。

（二）出现场合与使用频度比较

从出现场合与使用频度来看，五种唱腔中的绝大多数都是出现在傩戏之中，少量出现在仪式表演《五星会》中，区别最大的还是使用频度。现列表比较如下：

表 2　荡里姚五类唱腔使用场合及使用频度比较表

唱腔类型	曲　目	出现场合	使用频度
傩腔	傩腔 1	傩戏《刘文龙》	贯穿全剧
	傩腔 2	傩戏《刘文龙》	贯穿全剧
	傩腔 3	傩戏《孟姜女》	贯穿全剧
高腔	驻云飞	仪式《五星会》	6 次
	新水令	傩戏《刘文龙》	1 次
歌调	歌调 1	傩戏《孟姜女》	1 次
	歌调 2	傩戏《孟姜女》	1 次
	歌调 3	傩戏《孟姜女》	1 次
吟诗调	吟诗调	傩戏《刘文龙》	1 次
		傩戏《孟姜女》	1 次
诵经调	诵经调 1	仪式《新年斋》	贯穿前小半部分
	诵经调 2	仪式《新年斋》	贯穿后大半部分

从使用场合来看，在整个傩活动进程中仅出现在中间部分一个狭小的区段性位置，如下图所示：

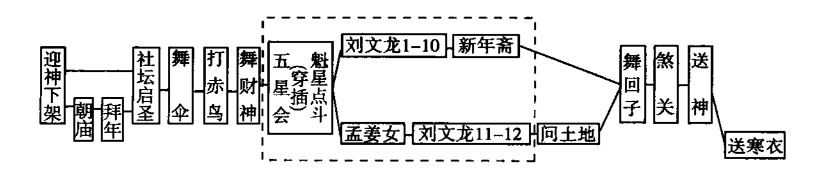


图 2　荡里姚唱腔在傩活动进程中的出现位置图示

上图虚线方框内是唱腔出现的部位，其他位置没有唱腔。图中分为上下两行时，分别是正月初七、正月十五不同的表演内容，上部是初七的内容，下部是十五的内容。只有一行则为初七、十五

都有的表演内容。

从这个图示可以清晰看出，唱腔虽然很多、很丰富，但这个区域在整个傩活动进程之中却不是核心环节，尤其是傩戏部分，现在常常被简化，甚至被省略。因而，笔者判断，傩活动中的演唱，在结构上不是关键环节，在基因承续上不是核心因子；唱腔音乐既娱神又娱人，它的功能，更多的体现在娱乐性、艺术性上。

从荡里姚各类唱腔的使用频度来看，傩腔最高，依次为高腔、诵经调、歌调、吟诗调，无疑是以傩腔为核心、其他多种腔调相配合的组织形式。

三、以傩腔为例的音乐文化分析

傩腔是在长期历史发展过程中的积淀结果。一方面，傩腔古朴、庄重，与傩活动的严肃气氛吻合，具有相当的稳定性；另一方面，它又是人们不断选择、加工的优化结果，至今仍处在缓慢的变化过程之中。

傩腔的历史性、稳定性，表现在以下两个方面：

A. 傩腔是傩戏中反复多次使用的曲调，演唱傩腔的村落大都就以一支或少数几支曲调演唱绝大多数唱词。曲调较少的，如缟溪曹，仅仅一支；较多的，如荡里姚，也不过三支。由于曲调少，反复使用，因而给人留下难忘的深刻印象。事实上，这几支相对简单、上口的旋律，几乎每一个参与活动的人都会演唱，就是不直接参与演唱的人，也都耳熟能详。这样，一经确立，傩腔也就获得了极为稳定的特有属性，即使中断几十年，恢复起来也是傩腔与原来的形态最为接近。

B. 事实上，各村的傩腔都是专门用于傩戏演唱的，民歌中并没有发现与傩腔混同的歌曲，人们还或多或少的持有傩腔是神圣的观念，认为是专用于敬神的，不可随意变更，其他场合也不能随意演唱。由于有这种信仰的成分，傩腔传承的稳定性也被大大

加强。

既然傩腔经过了长期的历史沉淀，且能够以一支曲调应付众多的歌词，那么，它有什么内在的魅力呢？

首先以谱例 1 为例，另外两支傩腔均与这一支有血缘关系，从调式、基本腔调等都可以看出来，它们之间属于本体与变体关系，可以参照本分析。

从曲调来看，由羽、宫、商、角、徵五个正声构成，没有偏音，羽调式。全曲四句，起承转合，构成上下各两句的复乐段结构。全曲音域一个八度，音的运动以大二度、小三度为主。下行四度跳动仅一处，且演唱中用滑音过渡，无不稳定感；上、下行五度跳动各一处，但处于句逗之间，不稳定的跳动感被削弱；上行六度一处，在转合句之间，略显动荡。音乐抒情，色彩柔和，具有我国南方民歌的典型特征。

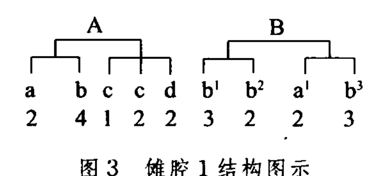


图 3 傩腔 1 结构图示

为了能够直观的“看”出旋律的运动形态，现作示意图如下。作图方法与步骤：

① 设定一平面坐标，横轴为时间轴，以小节为单位；纵轴为音高轴，根据音程距离取本曲所用到的徵、羽、宫、商、角、徵六个音高点。

② 以每一个发音的对应小节的时值中心处和音高为参照，以十六分音符为单位，每四分之一拍取一个音高点。

③ 用圆滑线段连接发音点。

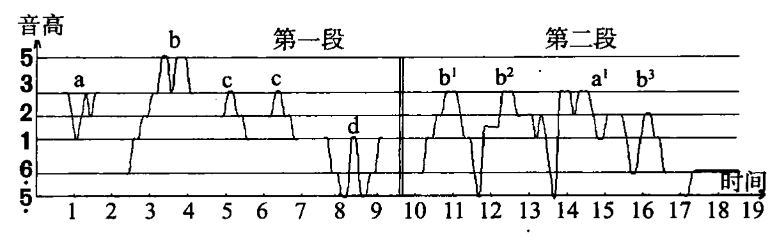


图4 傩腔1旋律形态示意图

从示意图可以十分清楚地看出全曲的旋律运动形态。

第一句五小节由前后两个乐逗组成(a+b)。a部分在角音上下震荡,经过短暂的铺垫,b部分从羽音开始,经宫、商、角,直达全曲的最高点徵音(绝对音高约为 g^2,录音中一次为升 g^2,一次为降 g^2),就像是一个山系的“主峰”,然后在徵音、角音之间回荡。全句以角音为中心,角音骨干作用明显:在十八个音符中有八个角音,数量几占一半;若以所占时间长度计算,在一共九拍的时值中占到五拍,且多处于重要位置,是绝对的中心音。

第二句五小节由三个乐逗构成(c+c+d)。c以宫音为基础向上两次微微波动,像水面上轻轻荡漾的涟漪,又像主峰之侧两座秀丽的山峦;d的音符序进为**1̇651̇561̇**,是关于第四个音**1̇**的中心对称结构,逆行与原形音序相同。全句以宫音为中心,宫音地位与第一句中的角音类似。音的运动起伏不大,以低音区小幅震荡为主。

第三句四小节可以分成两部分(b^1+b^2),b^1前半部分与第一乐句的后半部分b有联系,上行的结构类似,但没有到达最高点,只是到达次高音角,然后回转下行至低音区,下行部分是上行部分的逆行与变化;b^2是b^1后面一半下行部分的巧妙变形,以回转下行为主。

第四句五小节,由两部分组成(a^1+b^3),以一个较长的回旋下行为主,全曲稳定结束在主音羽上。整句的音乐素材与第一句有

密切关系，前两小节是 a 的变形，后三小节是 b 的改写。最后两个音是全曲结束后意犹未尽的补白，尤其是此处的休止，音断意连，欲语又止，欲说还休，感情内敛含蓄，真挚深沉。

仔细观察旋律形态示意图及乐谱，还有一个现象值得注意，即全曲最高音的出现位置。若以第一乐句单独来看，处在五个小节的五分之三多一点处，位于该句的黄金分割点上；若以第一乐段（前两句后有锣鼓间奏，为一乐段）整体来看，位于十个小节的倒过来看的十分之六多一点处，又处于整个乐段的黄金分割点上。如此看来，制高点的位置安排颇有玄机。如此巧妙的布局，可能并非有意为之，但是，在我这个局外人看来，这“无意中”所形成的旋律形态，是民间艺人在长期实践中不断摸索探寻所凝聚下来的珍贵结晶，是审美与实用、俭省三个方面最大限度的平衡。一方面，需要尽可能降低演唱、学习难度，以适应傩戏演出的业余性质，实用、节俭程度几达极限；另一方面，以一支傩腔“包打天下”，演唱所有的七、七、七、七字句型结构唱段，必须具有较强的可听性美感因素。这其中的奥妙与歌曲的结构布局有很大的关系。这一定是在历史过程中千锤百炼的优化结果。

面对如此巧夺天工的智慧创造，你不得不感叹民间艺术家的创造才能是如此令人钦敬！

画好示意图，我一次一次地审视它，每一次看，都感到像是面对江南蜿蜒起伏的秀美山川，旋律的起伏就像是对江南青山秀水轮廓的勾勒，像一幅秀美的山水写意图！它常常使我不由得联想到第一次来贵池时在雨中看到的那云雾缭绕下迷濛神秘的山峦，陷入那时仿佛置身于仙境般的奇妙感觉的回忆之中。贵池的青山秀水孕育了这里内涵丰富的傩文化艺术。

结　语

上面讨论的傩腔、高腔、歌调、吟诗调和诵经调，可以简称为

"两腔三调"。通过上文的分析,我们可以得出以下几点结论:

1. 在贵池各个村落的傩戏活动中,演唱傩腔是极为普遍的,可以说傩腔在这个领域占据了主导位置,独领傩戏风骚。笔者认为这和傩戏活动的性质、演员的业余身份、口头传承方式等等许多方面有直接的关系。从某种意义来讲,复杂的曲牌体音乐本来就不是业余演员可以掌握的艺术性音乐;而一曲多用,以一支或少数几支精雕细镂、颇为可听的傩腔,以不变应万变,演唱大多数唱词,间或穿插一些民歌小调,是民间业余艺人非常聪明的睿智选择。

2. 在贵池各地傩戏中,高腔是装饰程度最高、雕琢程度最细致的声腔类型,也是艺术化、舞台化、演员身份职业化或者半职业化程度最高的类型。同时,由于高腔演唱难度大,难学难唱,因而,能够以高腔演唱傩戏的村落是很少的,多数村子高腔已经失传。荡里姚村仅存的两只高腔也是每年村里演出中的难点,能够演唱的人凤毛麟角,各个唱高腔的角色都是专人专任,有的还需要别人帮唱。而以演唱高腔著称的太和章村傩戏艺人半职业化程度较高。

3. 装饰程度最低的是吟诗调,几乎是一字一音。吟诗调的装饰度不仅不能和高腔、傩腔相比,甚至还远远低于诵经调。从音字比例关系可以发现其内在本质,它是和语言朗诵紧密联系在一起的,当地人固执地认为它是"吟"而不是"唱",是有其道理的。

4. 傩腔的雕饰程度仅次于高腔,超过一般的民歌曲调。傩腔所具有的较高的装饰性是在反复使用中不断加工、自然优化的结果。傩腔具有较高的雕饰度,揭示出来的是傩腔所具有的深层次审美内涵,傩腔不仅仅只是"娱神"的,也有深层次的"娱人"因素。

5. 从使用的具体情况来看,"两腔"和"三调"的称谓具有不同的意义内涵。"腔"是程式性较强、可以在不同剧目中反复使用的曲调。它们或者是现成的曲调,可以原封不动地无限反复(如傩腔),或者是提供一个固定的框架模式;略加变化而反复使用(如高

腔曲牌)。相比之下,"调"则是程式意义较弱的不固定的曲调,在实际应用中多为不加反复的一次性使用。

通过对荡里姚傩唱腔音乐的多视角审视,可以发现历史、地理等多种因素在傩活动中打上的文化烙印,祭祀圈内外的交流影响,地理位置的影响,家族、村落的影响等等,都在音乐中得以体现。

"音乐"是人类文化的重要组成部分,每一种文化都有属于自己的原生形态的"音乐"概念系统。透过这些不同内涵的概念体系,往往可以发现一种音乐文化的独特人文内涵。贵池傩唱腔的五种原生分类概念中既有音乐形态的因素,更包含着历史、文化交流与传播的多种因素在内;分类概念之中既透露出唱腔的历史与"出身"信息,也隐含着音乐形态的不同,是其"地方性知识"的有机组成部分。

---

[1] [法]克洛德·列维-施特劳斯:《野性的思维》,李幼蒸译,北京,中国人民大学出版社,2006年出版,第12页。

[2] [法]维克多·特纳:《仪式过程:结构与反结构》,黄剑波、柳博赟译,北京,中国人民大学出版社,2006年出版,第9页。

[3] 编辑委员会:《中国戏曲音乐集成·安徽卷》,北京,中国ISBN中心,1994年出版,第276页。

[4] 吕光群:《贵池傩文化艺术》,合肥,安徽美术出版社,1998年出版,第161页。

[5] 贵池傩戏由于没有旋律乐器伴奏,唱腔每次演唱的调高不固定,经比对,笔者发现同一个演员在台上、台下、不同时间的演唱调高也不一样。本文为了读谱方便,均以没有升降号的谱表记谱,演唱时以适当的调高演唱即可。就本曲来说,2005年演出,姚建祥出场时演唱调高1=$^{\sharp}$C,这一段之后,紧接着姚有光扮演刘文龙出场,唱同样的旋律,歌词为"劝君勤学莫蹉跎",调高为1=B,低了一个大二度。丫鬟梅香出场,一位年轻人扮演,也唱了和姚有光一样的调高,歌词句式、旋律与"恩情未久"一段相

同。接下来的演唱调高就固定在这个调上。因而，用具体的调高记写并不能反映这种不确定的调高实质，故以此记法配以上述说明。同时，笔者认为，这样的处理方式不仅仅是为了便于读谱，更重要的是可以减少误会，即，可以避免不加说明地记写成某种升或降号调而给人造成的有固定音高的错误印象。那种记谱，表面看似准确，其实是对音高不固定这一本质现象的遮蔽。

原载《中国音乐学》2008年第1期

Ⅲ.从贵池傩戏唱腔《姑嫂行路》和《月子弯弯照九州》看民歌的传播与变迁

贵池傩戏唱腔音乐的来源非常广泛。在其各种音乐成分之中,有当地及流传全国的民歌,也有古老的青阳腔,还有寺庙僧侣诵经音乐、私塾吟诵音乐等等。在被其吸收的众多唱腔音乐中,《孟姜女》和《月子弯弯照九州》两首在全国广为流传的民歌格外引人瞩目。这两者在当地影响深远,几乎人人耳熟能详,不仅丰富了傩戏的唱腔音乐,还使得整个傩活动更具艺术魅力。在研究中,笔者发现从吸收的情况来看,二者却有着截然不同的方式。本文拟就贵池傩戏借用这两首歌的有关情况展开分析,以探讨民歌传播与变迁的一些相关问题。

一、《姑嫂行路》

在贵池刘街乡荡里姚、南边姚诸村的傩戏中吸收了一首著名的民歌《孟姜女》调,当地人根据戏曲此处所表现的故事情节称这首歌为《姑嫂行路》。为行文方便,本文以下径称这首歌为《姑嫂行路》。

这首歌旋律优美流畅,曲调易于上口,所以在当地流传十分广泛,几乎人人都会唱。这首歌穿插在傩戏的基本腔调"傩腔"之中,

起点缀作用，不重复使用，仅此一次。当地人在指称这首曲调时，都知道是一首“唱歌的调子”，说是“歌调”。

荡里姚的《姑嫂行路》唱段出现在傩戏《孟姜女》第六场，是孟姜女在千里寻夫途中和小姑的对唱。在他们保留下来的傩戏抄本上，这首歌前面标注了“凤阳调”名称。村民不知“凤阳调”为何物，但书面文本中保留至今的这三个字表明了这首歌的来历。

谱例1 《姑嫂行路》



这首歌是在全国范围流传极为广泛的民歌《孟姜女》的一个变体。《孟姜女》调在全国各地广为流传，名称又有《春调》、《孟姜女哭长城》、《孟姜女十二月花名》、《凤阳歌》、《扬州歌》、《扬调》等。这首歌在有的地方唱四季，有的地方唱十二月，都是“时序体”民歌类型[1]。而荡里姚的这一首《姑嫂行路》是“十二月体”，每月一段，唱八句歌词，曲调四句为一段，重复演唱，重复二十四遍。

据乔建中先生研究，“时序体”民歌思维模式“是农耕经济的直接产物”，“‘时序体’民歌的萌生、传播、流变，都是渊源深厚的中

国农耕文化和月令传统的反映。"[2]而在"时序体"的"十二月体"、"四季体"和"五更体"三种类型之中，以"十二月体"民歌文本出现最早，《诗经·豳风·七月》就是一首"十二月体"民歌，比"四季体"和"五更体"文本南朝乐府《子夜四时歌》和敦煌曲子词《太子五更传》分别早了五百年和一千年。

《孟姜女》调在有的地方曲名称"春调"，演唱活动称为"唱春"，都有着极为悠久的历史。据《中国民间歌曲集成·江苏卷》所载：

> 唱春，又称"送春"。流行于常州、宜兴、无锡、江阴、金坛、溧阳、高淳一带。唱春见之于文字记载的有明代江阴李诩(1506—1596)所作《戒庵漫笔·南部打春》："明·洪武……立春前沿街有鸣锣跳唱乞米者，名《打春》。"还有清·光绪廿四年(1898)江阴金武祥《陶庐杂忆续咏》："入春常有两人沿门唱歌，随时编曲，皆新春吉语，名曰《唱春》。唱时轻锣小鼓击之以板，板绘五彩龙凤，中书'龙凤官春'，俗传沿明时正德御赐云。"[3]

由此可见，唱春已有很长的历史，《春调》也随着流动的唱春艺人传扬开去，流布全国。而唱春的沿门形式，和宋代发展成的一种被称为"打野狐"的类傩活动有着极为相似的活动方式，从记载来看，它们简直就是同一种形式：

> 唱春可以在乡村沿门演唱称为"门头歌"，也可到城镇走唱，称为"飘街"。若被主人邀请进门坐下来唱，则称"坐唱"。唱春的时间大约从冬至起到来年清明为止，春节为其高峰期……唱春在春节时上门献唱，主人则出糕团钱米酬谢，不过唱春艺人都相当矜持，必以春锣接取钱物，用锣板将它拨入褡裢袋中，从不动手取物，以免形象不雅。且必身着长袍，衣帽端正，而唱来出口成章，文才不俗，似非沿门唱莲花落讨乞之辈可比[4]。

"打野狐"活动情况与此非常相似。这样看，唱春和傩也有一定的渊源关系。

冯光钰先生认为："流行在江苏苏州一带的民歌《孟姜女》(又叫《春调》)，可能是演唱有关孟姜女传说故事的最早的民歌之一"，"江南民歌《孟姜女》流传到各地后，产生了许多大同小异的变体。"[5]

从地理位置来看，春调最初流行在苏南一带，距离贵池较近，我们有理由相信这首民歌在很久以前就传到贵池了。下面把荡里姚傩歌《姑嫂行路》和江苏众多大同小异的民歌《孟姜女》中的一首旋律、歌词分别对照如下[6]：

谱例 2　傩歌《姑嫂行路》和江苏民歌《孟姜女》旋律比较



经对比发现，二者都是五声徵调式小曲，骨干音、旋律框架都是相同的，每一句的结束音也完全一致，二者之间的同源关系是显而易见的。

《春调》在各地都有不同的变体，形成了一个庞大的“同宗”民歌家族。经过分析，可以发现全国各地流传的《孟姜女调》都是由四个乐句组成，分别落在商、徵、羽、徵音上，这两首也都是如此。

通过曲调比较，我们可以看出二者关系极为密切。二者间的不同之处在于，荡里的曲调在某些细节上加了装饰，比江苏这一首曲调稍感华丽。荡里的这首歌是直接借鉴了江苏民歌的曲调，调式、骨干音、旋律框架一致，只是在吸收、传承的过程中产生了一些局部的变异。

我们再来看看二者在歌词上的关系：

表 1　傩歌《姑嫂行路》和江苏民歌《孟姜女》歌词比较

江苏民歌《孟姜女》歌词	荡里歌调《姑嫂行路》歌词
正月里来是新年，家家户户点红灯， 人家丈夫团圆聚，孟姜女的丈夫造长城。	正月到，是新年，处处人家鼓乐喧， 欢喜百年齐快乐，只有姑嫂受熬煎。 元宵夜，看花灯，处处往来人看灯， 过了天川望重九，重九过了社来迎。
二月里来暖洋洋，燕子双双到南方， 燕窠造得端端正，对对成双歇画梁。	二月到，百花开，春暖花香草叶青， 姑嫂路途无快乐，盘山越岭好艰辛。 社又到，燕双飞，来往高粱口衔泥， 正是花朝十五夜，如今路上好孤恓。
三月里来是清明，桃红柳绿百草青， 家家坟上飘白纸，喜良的坟上冷清清。	三月到，是清明，南北山头纸挂坟， 个个坟前人双泪，人人哭得好伤心。 春有尽，杜鹃啼，一声高来一声低， 日间听得由自哀，夜间听得好孤恓。

（续表）

江苏民歌《孟姜女》歌词	荡里歌调《姑嫂行路》歌词
四月里来养蚕忙，姑娘双双去采桑， 桑篮挂在树枝上，揩把眼泪采把桑。	四月到，日正长，村庄妇女采茶桑， 蚕成做茧丝织绢，暂时辛苦乐时闲。 犬又吠，鸡又啼，笋子长腔穿过篱， 黄莺口内声声叫，二人心中好孤恓。
五月里来是黄梅，黄梅发水泪满腮， 家家田里黄秧莳，孟姜女的田里草成堆。	五月到，是端阳，处处人家正插秧， 姑嫂路途无酒吃，农夫插秧笑嘻嘻。 龙船上，鼓喧天，花帽红旗插纸钱， 一年一度置得好，只有姑嫂受熬煎。
六月里来热难当，蚊子飞来咬胸膛， 宁可叮我千口血，莫叮我夫万喜良。	六月到，热洋洋，脚小鞋尖行路难， 身带包袱肩挑上，谁知今日去寻夫。 炎热天，实难当，亏哥挑土筑城墙， 多少王孙并公子，哪知此事甚艰难。
七月里来七秋凉，家家窗前裁衣裳， 皮棉单夹都做到，孟姜女的家中是空箱。	七月到，是新秋，织女穿梭望斗牛， 十五中元人荐[7]祖，日间炎热夜间凉。 新稻熟，收割忙，浆洗绸绢做衣裳， 一夜灯火不停息，千思万想到天光。
八月里来雁门开，孤雁足下带书回， 喜良身上衣单薄，哪有人儿送衣来。	八月到，是中秋，鸿雁来时寒露冷， 十五中秋明月照，家家赏月上高楼。 行又紧，脚又酸，身上衣单怎样行， 过山越岭鞋又破，几时能得到长城。
九月里来是重阳，家家饮酒菊花香， 满满筛来奴不饮，无夫饮酒不成双。	九月到，是重阳，金菊花开满地黄， 日里行时又不热，夜间天冷下浓霜。 朝霜冷，衣又单，自古人言行路难， 只有女人身体贱，今朝吃苦许多般。

（续表）

江苏民歌《孟姜女》歌词	荡里歌调《姑嫂行路》歌词
十月里来稻上场，牵砻打米纳官粮， 家家都有砻来牵，孟姜女家中是空仓。	十月到，是初冬，红叶飘飘舞朔风， 千山万水都不怕，只怕天变雨濛濛。 下年到，数九时，只怕天阴脚踏泥， 自古家贫犹自可，路上真个好孤恓。
冬月里来雪花飞，孟姜女千里送寒衣， 前面乌鸦来领路，走到长城冷凄凄。	冬月到，雪花飞，片片飞来打奴衣， 八幅罗裙高轧起，莫叫鞋袜满脚泥。 天又暗，好孤恓，雪路不知高与低， 路上又无人脚迹，林中不见百鸟飞。
腊月里来过年忙，杀猪宰羊闹洋洋， 人家都有猪羊杀，孟姜女家中哭断肠。	腊月到，近年边，处处人家鼓乐喧， 夫妻儿女都快乐，杀猪宰羊祭祖先。 年又近，雪满身，送嫂前途各自分， 铁板桥上无岔路，一条大路到长城。

通过对照，可以发现二者相同之处主要有两点：

1. 在结构格式上，二者同为“时序体”民歌中的“十二月体”民歌类型，以月份为序组织歌词。

2. 在演唱内容上，每个月所咏唱的主要内容、关键词基本相同。如正月、新年、红灯；二月、春暖、燕双飞；三月、清明、上坟、白纸；四月、采桑、养蚕；五月、插秧；六月、热难当；七月、秋凉、裁衣；八月、鸿雁、衣单薄；九月、重阳，菊花；冬月、雪花飞；腊月、过年忙、杀猪宰羊等等，完全一致。

不同之处也主要有两点：

1. 首句字数不同，这首江苏民歌《孟姜女》大体上每句由七个字组成，句式是 7、7、7、7；而荡里姚的这首歌为了和全剧的风格一致，句式变为 3＋3、7、7、7。

2. 荡里姚的这首歌每一个月唱两段歌词，增加了容量，保留下来更为丰富的民俗活动信息。比如荡里姚歌词中出现的“重九

过了社来迎"和二月里"社又到"的语句，提供当地秋社、春社的一些信息，"三月到，是清明，南北山头纸挂坟"、"四月到，日正长，村庄妇女采茶桑"、"七月到，是新秋，织女穿梭望斗牛，十五中元人荐祖，日间炎热夜间凉"、"腊月到，近年边，处处人家鼓乐喧，夫妻儿女都快乐，杀猪宰羊祭祖先"等，透露出许多民俗、节令和农事信息。

通过歌词比较，可以发现二者有着密切的渊源关系，荡里姚傩戏在保留江苏民歌《孟姜女》主要内容的基础上作了一些修饰和扩充，增加了一些与当地民俗、农事密切相关的内容。

通过以上两项比较，我们可以得出结论，无论从歌词看，还是从旋律看，荡里姚傩歌《姑嫂行路》和江苏的这首《孟姜女》民歌有着极为密切的渊源关系，在保持主要因素不变的基础上，出现许多适应当地活动情况的新变化，是戏曲对民歌的吸收结果，也是戏曲和民歌关系极为密切的见证。稳定与变迁共存，变与不变统一，这种流传，体现了民歌传播的基本特点。

二、《月子弯弯照九州》

在实地考察以及对照各村落傩戏剧本过程中，笔者发现贵池许多村落的傩戏中有《月子弯弯照九州》这首歌的演唱。基本规律是：以傩腔为主演唱《刘文龙赶考》的村落，多有此唱段，如荡里姚、缟溪曹、岸门刘、茅坦杜、峡川柯、棠溪吴等。但也有例外，比如刘氏家族上村、下村，他们以傩腔演唱《刘文龙赶考》，但无此段唱腔；以高腔为主演唱《刘文龙赶考》的都无此段，包括太和章村以及与荡里同宗的西华姚、山里姚、山外姚等。

这首歌在贵池傩戏中的演唱情况和《孟姜女》截然不同。同是这个唱段，各村所唱歌词区别不大，仅有个别地方用词不同，但是曲调互不相同，都是以该村的傩腔配唱这段歌词，形成以当地傩腔曲调和一首著名民歌歌词配合的奇特现象。

以荡里姚和缟溪曹两村为例，配上他们的傩腔，这首歌形态如下：

谱例3　荡里姚傩腔《月子弯弯照九州》

月子弯弯照九州

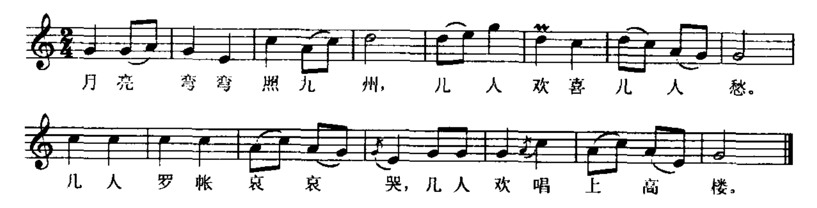
姚建祥唱　孟凡玉记



谱例4　缟溪曹傩腔《月子弯弯照九州》

月子弯弯照九州

曹季泉等唱　孟凡玉记



这个唱段出现在傩戏《刘文龙赶考》的《分别》一场之中，所使用的唱腔是各自村中贯穿傩戏《刘文龙赶考》全剧、反复使用的基本腔调，称“傩腔”。

该唱段在贵池各村演出中出现的场景都是一样的，即都是刘

文龙赴京赶考临行辞别新婚三日的妻子萧氏女时所唱。但是，各村演唱这一段唱腔的角色则有所不同：荡里姚为萧氏女所唱，缟溪曹为刘文龙所唱，岸门刘氏、棠溪吴氏、茅坦杜氏均为丫鬟梅香所唱。如果由萧氏女演唱，表达的是萧氏女独守空房苦度时日的内心独白与哀伤自叹；如果是刘文龙所唱，则是对家乡的一片思念，如果是丫鬟所唱，则是旁观者的感叹。似乎都可以说得通。

《月子弯弯》是一首著名的吴歌，历史非常悠久，流传十分广泛。据南宋赵彦卫《云麓漫钞・辇下岁时记》记载，章孝标曾记录唐人诗句：

徒依山居凭翠楼，分明宫漏静兼秋。
长安一夜家家月，几处笙歌几处愁。[8]

这首诗中"月"、"楼"、"几"、"愁"等几个关键词汇，也是七言四句，基调也与后来流行的吴歌《月子弯弯照九州》有一定的内在联系，可能是其早期的形态之一。

顾颉刚所找到的这首歌完整的记录是明代昆山叶盛(1420—1474)在《水东日记》卷五中的记载，他认为这才是《月子弯弯照九州》完整的正式记录。叶氏在日记中说：

吴人耕作或舟行之劳，多作讴歌以自遣，名'唱山歌'，中亦多可为警劝者，漫记一、二：

月子弯弯照几州，几家欢乐几家愁。
几家夫妇同罗帐，几家飘零在外头。[9]

这里记载的《月子弯弯照九州》的确很完整，更难能可贵的是，叶盛不仅完整地记下了这首歌的歌词，同时还记下了演唱这首歌

的部分演唱环境：用于田间劳作和行船中“自遣”的“唱山歌”活动。一首表达离愁的忧伤歌曲，不仅歌馆、茶楼中可以听到。还被用作劳动中的“自遣”，实在是一种很有趣的文化现象，也许是歌中的真情让人情不自禁地用来在这种场合歌唱，也从一个方面证明这是一首广为传唱的优秀歌曲。

把贵池傩歌《月子弯弯》与这些历史上久已流传的歌词和现在民间仍在流传的歌词相对照，可以发现它们的基本框架、基本词汇、格调、情绪都是相同的，有着明确的渊源关系。从歌词角度来看，与流行全国的吴歌《月子弯弯》相比，这两支傩歌在歌词第三句、第四句有较大改动，把这两句的悲喜情绪做了颠倒处理：广为流行的《月子弯弯照九州》第三句多唱“几人夫妇同罗帐”，是一个用来反衬第四句“几人流落在外头”的句子，这首歌却一反常态，第三句唱“几人罗帐哀哀哭”，第四句用“几人欢唱上高楼”反衬对比，旨趣大异。这个改动的结果，使得唱词更符合剧中人物的身份。如果照搬原词，在此处将显得非常生硬。

但是，这首歌却基本没有保留全国广为流传的《月子弯弯》的音乐素材。笔者经过仔细搜求、对照，没有发现南北各地传唱的《月子弯弯照九州》中有和笔者采录的这支傩歌相似的旋律。虽然这首歌的歌词是从流传南北各地的《月子弯弯》歌曲直接搬来的，但演唱的曲调，各村无一例外均没有采用这首歌原来的曲调，而是套用了本村的傩腔。荡里姚、岸门刘、缟溪曹各村都是如此。

“同宗民歌”是音乐学界民歌研究的一个重要论题，涉及到民歌流传、变迁和传播等一系列重要问题。冯光钰先生首先系统研究了“同宗民歌”现象，其后，徐元勇等学者对该论题也有所涉及，均在学术界产生了一定的影响。然而，在“同宗民歌”概念和判断标准上，却存在一些分歧。冯光钰提出的判断依据包括曲调、歌词、衬词、衬腔等许多方面，他说：“民歌音乐是一种具有‘混生性’、‘综合性’特点的艺术，应当包括曲调、歌词、衬词、衬腔及框架结构

诸方面的多元因素”[10]，他把同宗民歌归纳为六种类型：词曲大同小异型；词同曲异型；曲同词异型；框架结构相同而词曲各异型；衬词相同而词曲各异型；框架结构及尾腔相同而词曲各异型。徐元勇提出的标准仅限于音乐旋律，特别反对把“词同曲异”的民歌归入“同宗民歌”之列，他说：“音乐曲调是辨认同宗民歌的根本标准”[11]。

笔者以为“同宗民歌”是个借用词汇，是借用人类社会关系的一种权宜的说法，并不是一个非常严谨的专业术语。人类社会的“宗”的问题也是非常人为的概念，是建立在一定的社会制度基础之上的“人为”社会规则。它并不是简单地以血缘关系为依据的划分，我国封建宗法制度中，“宗”主要考虑父系的血缘关系，基本不考虑母系的血缘基因。

笔者认为，研究“同宗民歌”，首先需要解决的问题就是“同宗民歌”的概念界定问题。究竟是曲调有联系、还是歌词有联系、还是二者都要有联系，才能算作“同宗民歌”？曲系、词系就像人类社会的父系、母系一样，不同的社会形态下，“宗”的含义与辨认具有不同的社会意义。同样，以文学为重、以曲调为重以及词曲并重的民歌研究，“同宗民歌”就有了不同的文化内涵。

笔者不想过多地纠缠这个问题，但认为这首傩歌与民歌《月子弯弯》的血缘关系是显而易见的，无疑应属近亲关系。同时，结合这首歌的应用场合来看，笔者认为傩歌《月子弯弯》是贵池一些家族的傩戏吸纳《月子弯弯照九州》的歌词，受弋阳腔和当地青阳腔“改调歌之”传统的影响，用当地的傩腔来演唱民歌的结果。

三、结　语

尽管流传全国的著名民歌《孟姜女》和《月子弯弯照九州》都被吸收到了贵池傩戏之中，但从吸收和借鉴的方式来看，二者是截然不同的，第一首吸收的主要是曲调，第二首吸收的主要是歌词。可

以说它们分别是依曲填词和依词配曲两种借鉴方式的典型代表。

如果再加上贵池傩戏直接搬用的许多当地民歌的情况的话，总起来看，贵池傩戏对民歌的吸收方式主要有以下三种情况：原词原曲、依曲填词、依词配曲。第一种情况是旧有词曲的直接套用；第二种情况是采用原有曲调，词是新作；第三种情况依据原词配上新的曲调。

但是，无论何种方式，民歌在传播过程中，变异现象是极易发生的。即便是词曲的直接套用，在流传过程中也不可避免地要产生一些变异，尤其是曲调，完全一样的从甲地传到乙地是极为困难的，甚至是不可能的，必然会因语言、润腔方式不同而带来某些变化，出现变异现象。这就是许多流传广泛、历史悠久的民歌大多存在许多变体、出现"同宗民歌"现象的主要原因。

民歌变异和它的传播方式有着密切的关联。民歌主要是靠口传方式传播的，而口传的每一次具体"发言"都不可避免地带有个人创造的成分，不同地域、不同个人之间的差异可能会很大，有时会变得面目全非。换句话说，民歌传播中的变异现象是不可避免的，变是绝对的，不变是相对的。

---

[1] 江苏苏州、辽宁鞍山等地的民歌《孟姜女》是四季体，河北晋县、四川、湖北潜江县等地的民歌《孟姜女》是十二月体。参阅冯光钰，中国同宗民歌，北京：中国文联出版公司，1998：第10－16页。

[2] 乔建中："时序体民歌与月令文化传统"，《音乐人文叙事》1997，创刊号：第26页。

[3]《中国民间歌曲集成·江苏卷》，北京：中国ISBN中心，1998，第693页。

[4] 同注3，第694页。

[5] 冯光钰：《中国同宗民歌》，北京：中国文联出版公司，1998，第10－11页。

[6] 江苏民歌《孟姜女》，参阅《中国民间歌曲集成·江苏卷》，北京：中国ISBN中心，1998：第695页。原为简谱记写，调高1=F，今改作五线谱记

写，移调1=C。

[7] 该剧本系姚克用(已故)在12岁时手抄,"文革"中被保存下来,后成为该村恢复演出的唯一底本。剧本此处原写作"存",估计系形近而讹,今改作"荐"。

[8] 张仲樵:《月子弯弯照几州》,油印本:第1页。

[9] 同注8,第5页。

[10] 冯光钰:"再谈辨认'同宗民歌'的标准",《黄钟》,2002,1:第48页。

[11] 徐元勇:"我对'同宗民歌'的认识",《黄钟》,2001,3:第67页。

原载《音乐艺术》2009年第3期

Ⅳ. 贵池傩仪式音乐研究三题

2004—2006 三年间，笔者数次考察了安徽南部山区民间的一种传统仪式乐舞、戏曲艺术活动。2005 年春节、2006 年春节、2005 年 12 月、2006 年 8 月，经过多次到该地区深入民间的田野工作，掌握了大量的第一手资料。

就唱腔音乐来讲，贵池傩活动中所使用的唱腔有多种，使用最多的是傩腔，其次是高腔，此外，还有民歌、吟诵调、诵经调穿插其间。多数村子以傩腔为主，少数村落以高腔为主；有的村子只有一种曲调，多数村庄是两种以上的腔调混合使用。荡里姚村是该地一个以姚姓为主体、多姓聚居的自然村落，也称为荡里、荡边。该村的傩唱腔种类丰富，以傩腔为基础，高腔、民歌调、吟诵调、诵经调穿插使用。本文以荡里姚村傩仪式唱腔音乐为基本对象，通过与当地其他村落唱腔音乐对比，从高腔、歌调、吟诗调等几个方面展开对贵池傩仪式音乐几个问题的探讨。

一、从荡里姚高腔音乐形态看音乐的传承与变迁

高腔是贵池傩戏中常见的声腔类型之一，它是青阳腔在傩戏

中的遗存，属曲牌体唱腔，歌词以不规则的长短句式为基本特征，曲调跌宕起伏，字少腔多，常有较为复杂的拖腔，为七声调式。荡里姚村目前现存的高腔曲牌仅剩驻云飞和新水令两支，以下分别探讨。

（一）驻云飞

在傩仪式表演《五星会》中，共有六段高腔，全部是曲牌驻云飞及其变体形式。演唱顺序是福星、禄星、寿星、喜星、财星、福星，扮演者依次为姚家本、聂根生、姚文辉、姚建秋、姚有财、姚家本。这六段唱腔结尾一句完全相同，前面几句则在骨干音、旋律框架上具有一致性，是一个曲调的不同变体。关系可用 $A + A^1 + A^2 + A^3 + A^4 + A$ 表示，如用曲牌体的传统表示方法则可以用曲牌“驻云飞”和若干个“前腔”来表示。

谱例 1　荡里姚“驻云飞”曲牌

福 星 唱 段



由于荡里的傩戏本子上也没有写明是什么曲牌，演唱者只知道是高腔，是什么牌子却说不出来。因为南曲唱词字格灵活，这六段唱词字格不一，笔者曾试图按字格确定曲牌，但一时不易确认，看来，要想确认这是什么曲牌还要颇费一番周折。但是，由于一件事情的发生，这个本来要花费很大力气的工作变得极为简单了。

2005 年 5 月，因为要赴江西南昌表演，荡里姚与太和章的傩表演艺人有过一次合作。这一机缘促成了 2006 年春节荡里村傩戏演出与太和章的合作，荡里傩戏会邀请章端桂、章常荣、章光辉、章艮宝、章启发到荡里一起参加演出。就是他们的参与，使我准备仔细探寻这段唱腔曲牌的努力变得简单了，因为他们一听就告诉我："这是驻云飞"，并同时告诉我"他们唱走了"。所谓"唱走了"，意思是说荡里的"驻云飞"唱得不标准。当然，这是以他们的标准作为判断依据的结论。太和章村全部以高腔演唱傩戏《和番记》，《和番记》也是刘文龙和萧氏女的故事，是高腔版的《刘文龙》，和齐言体《刘文龙》有密切的渊源关系。《和番记》中有几十个高腔曲牌，其中就有驻云飞，故而他们能够一听之下就作出准确的判断。

为了清晰看出荡里姚与太和章"驻云飞"的异同，现取两村字格相同的福星唱腔和太和章唱腔并置，比较如下：

谱例 2　荡里姚、太和章高腔"驻云飞"旋律对照





通过逐句、逐音的比较，可发现它们之间的共同点很多，旋律走向和基本框架、骨干音、核心腔调都是一样的，音阶都是包含变宫的七声音阶，调式也是一样的，结束音第一、第二、第三、第五句一样，第四句是变化的结果，句尾处的大二度下滑的进行、演唱滑动方式也是如出一辙，乐句的一些关键处音高几乎是一样的，尤其是最后一句，音符几达一一对应的相同程度。

从比较的结果来看，骨干音、框架、主要的腔型都是一样的，是本质上的相同，差异则是非本质的差异，是传承过程中变异的结果，二者之间的渊源关系是一目了然的。

还有一个值得注意的现象，就是节奏的变异明显多于音高，音高相同的地方多，节奏相同的地方少。这个结果可能与记谱方式和传承方式有关。明清时曲牌音乐多用工尺谱记谱，其略记节奏以及口传心授的传承方式，结果就必然是节奏的变异多于音高的变异、旋律骨干音相同而细小唱腔各异。

太和章村的高腔传承严格、"正宗"，在当地是非常著名的。贵池市黄梅剧团团长、作曲家罗生道曾经对照过若干年前后不同人的同一个唱段，结论是"几乎没有差别，一模一样"。荡里姚的高腔由在1992年恢复活动时由姚克水老先生传授，姚家本是姚克水的长子，受父亲亲传，演唱的准确程度、可靠性都是很高的。这两个村子距离较远，又非同一宗族，过去并没有直接交流的历史，曲牌"驻云飞"的相似程度如此之高，证明传统音乐（特别是仪式音乐）在传承中具有稳定性的一面，而其中的差异，恰好可以证明变化同样也是不可避免的。黄翔鹏先生说"传统是条河"，变与不变是互相依存的，是对立的统一体。

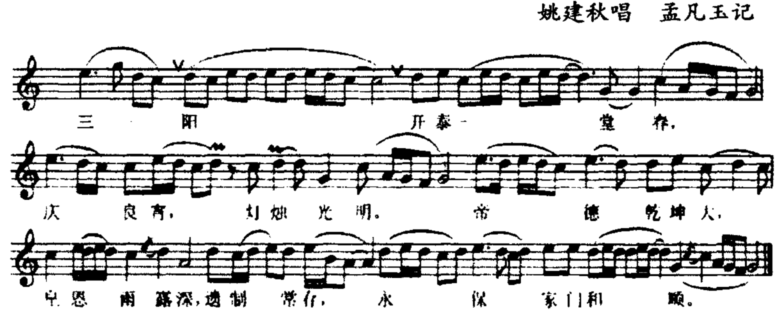
（二）新水令

荡里姚另一个高腔曲牌是"新水令"，用在傩戏《刘文龙》第一场中。剧本上标有"新水令调"字样。因为这一段的使用次数远远少于"驻云飞"的使用次数，涉及到的演唱人员也少，在实际演出中常被省略，因此，荡里姚村里能够演唱这一段的人已是凤毛麟角，能够完整演唱的目前恐怕只有姚建秋一人了。

谱例3　荡里姚傩戏《刘文龙》中的高腔"新水令"

新　水　令

姚建秋唱　孟凡玉记



2006年正月十五，太和章傩戏艺人章端桂为笔者演唱“新水令”，唱词用的是蕩里姚《刘文龙》第一场中的“三阳开泰”一段，曲调则是章端桂惯常使用的自己的曲调。据录音记谱如下：

谱例4　太和章高腔“新水令”

新　水　令

章端桂唱　孟凡玉　刘燕记



通过比较，姚建秋所唱与这一段相比，变化是很大的，有许多不同。但二者的联系，同样是一目了然的：基本腔调具有内在一致性，包括音型、调式、旋律框架。

有意思的是姚建秋的结束乐句的音型、节奏未变（局部节奏有变化），却整体下移了一个大二度，引入清角偏音，带来一种移宫犯调的新感觉，四句中有三句都是如此。

高腔源于当地的青阳腔。在当地曾经十分盛行的目连戏中，青阳腔也是普遍使用的声腔。2004年九华山投巨资组织演出目连戏，太和章高腔傩戏艺人章端桂、章常荣、章启发三人应邀在剧中扮演傅相、刘青提、叫花子三个重要角色。在排练与演出中，傩戏高腔艺

人的唱腔与目连戏高腔一样，均为曲牌体，剧本上的“曲线谱”（当地称“圈点”）也可以通用，他们三人用本村的傩戏高腔演唱，被认为是正宗的高腔、目连腔。看起来，它们本来就是同源、通用的。

从相似程度来看，姚家本演唱的“驻云飞”和太和章的相似程度高于姚建秋所唱的“新水令”，姚家本、姚建秋都是姚克水传授的，姚家本是姚克水长子，姚建秋和姚克水是远房弟兄。看来，父子相传的可靠性要高得多。

二、从“歌调”看音乐文化的共生与借鉴关系

歌调是荡里姚傩戏演员对傩戏中穿插在主要唱腔中演唱的民歌小调的称谓。歌调的使用次数多为仅此一次，这些曲调有的源于本地民歌，有的取自全国广泛流传的民歌曲调，歌曲原型大多可以在当地民歌或其他地方民歌中找到，属于借用性质。

《放牛歌》是荡里姚傩戏“歌调”中的一支：

谱例 5　荡里姚傩戏“歌调”《放牛歌》

放　牛　歌



这支“歌调”可以在《贵池民间歌曲汇编》中找到基本相似的民歌曲调。下面是收录在《贵池民间歌曲汇编》中的贵池民歌，它和上面这首歌有十分密切的关系：

谱例 6　贵池民歌《放牛歌》[1]

放　牛　歌

刘街双溪　姚官保唱　刘玉斌记



通过比较，可以发现这首民歌与荡里姚傩戏“歌调”《放牛歌》的歌词、旋律均基本相同。此外，与荡里姚“歌调”《放牛歌》曲调基本一致的民歌还有一首《放牛小调》(参见贵池县文化馆：《贵池民间歌曲汇编》油印本，1982，第 107 页)。

这一首歌的歌词虽然不同，但核心曲调、特色衬词及其唱法、旋律完全相同，亦具有同源关系。

另外，笔者在与荡里姚同宗的西华姚傩戏剧本中发现一首歌词、衬词相似的《耕牛歌》：

> 牛哇，牛哇，前世没有修哇，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢，今生变了个溜大溜丢，黑水牛呀，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢。
>
> ……(中略)
>
> 扒你的皮来蒙鼓打，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢，敲你

的牙齿做骨钉，呀呀一不溜丢，呀呀一不溜丢。

这一段警劝意味十分明显，是轮回报应思想的体现，显见是受佛教思想影响的结果，推测应该是从目连戏中借鉴来的内容。果然，2006年正月十五，笔者在荡里姚采访太和章村的章端桂，章端桂唱了与这段歌词类似的唱段：

谱例7　目连戏唱段《小放牛》



因为章端桂演过目连戏，介绍说是目连戏的段子，名称叫“小放牛”，唱前还有一句引子：“唱唱你的苦哇——”，然后开唱。后来，笔者在目连戏抄本第八出中找到了这一段唱词[2]，这是丑角的一段唱。经对照，目连戏的这首歌的曲调、歌词都和傩戏中的情况基本相同。

以上事例表明，仪式音乐不是孤立存在的，而是与当地其他各种文化有着千丝万缕的密切联系，民歌、傩戏、目连戏不同类型的音乐你中有我、我中有你、彼此影响、互相交融。

至于民歌和傩戏戏曲究竟是谁借鉴了谁，谁吸收了谁，情况比较复杂，可能是双向的互相影响。但是，就荡里姚的具体情况来看，傩腔较为稳定，歌调穿插其间，用量少，邻近有的家族甚至不用，处于不稳定状态，明显是傩戏吸收了当地民歌的曲调，是戏曲流传过程中“错用乡语”的一种具体表现。荡里姚旧剧本上在穿插演唱民歌处所标注的“凤阳调”、“民歌调”、“樵唱山歌”等，可以确证是民歌流传在前，傩戏吸收在后。

虽然与荡里姚演唱方式不同，但是，邻村姚氏家族另一支派的山里姚相关段落的点唱、即兴演唱民歌、时下流行歌曲的活动方式，却可以提供支持该结论的证据。

笔者 2006 年在山里姚演出现场看到演出中抓夫的官差要求渔、樵、耕、读四个角色唱“小调子”，台词也是即兴的，官差说“官老爷我一年忙到头闷得慌，唱个小调子给我解解闷”，甚至要求演员“唱《十八摸》，从头摸到脚！”扮演渔、樵、耕、读的人随意演唱歌曲，山歌、小调、时下的流行歌曲都出现在舞台上。台下的观众则一齐起哄，点唱歌曲，或要求加唱，台上、台下已混成一片。此时，演员身份游移不定，不时进出于角色和“自我”之间，有时按角色的身份说话，有时又按自己的真实身份“发言”，比如演员说：“我不会唱山歌，怎么办？”观众在台下喊：“唱流行歌！”“跳迪斯科！”演员转过身来对官差说：“官老爷，我唱个流行歌吧”，既以是角色身份与官差

对话，又以“自我”身份与台下的观众交流。并且身份转换并不彻底，在这个片段中，多数情况下演员都是既像剧中的角色，又像自己。此时的演出内容已完全脱离了规定的轨道，由演员现场即兴发挥，现场气氛则活泼、热闹，没有了祭祀的神圣感，突出表现为娱人的一面。

他们虽然演唱的歌曲无定，但保留了吸纳时调、小曲的活动方式。这也是一种传统，属于动态的保留。而荡里则是保留在剧本确定的那一刻的静止传统，吸收当时的民歌之后以凝固的方式保留至今。

三、“吟诗调”的说、唱二重性分析

“吟诗调”是荡里姚傩仪式活动“局内人”对从过去诗词吟诵中吸收的曲调的称谓。在笔者看来，“吟诗调”的旋律性很强，就是民歌。但是，几位演唱者都十分肯定地说不是唱，而是“吟诗的调子”。在我说“吟诗调”《海棠花发》就是唱民歌的时候，他们坚持说不是，姚有财还用这个调子吟唱了“百家姓”中的“赵钱孙李周吴郑王”几句，并用这个调子吟唱了四句诗“春景桃花隔岸红，夏天荷叶满池中。秋风丹桂香十里，冬雪寒梅伴老松”，曲调基本一致，以证明确系从过去私塾先生那里学来的。姚有财在念诵百家姓和这首诗的时候，都是不假思索、非常流畅的，看起来是确有所本。

下面是傩戏《刘文龙》第四场《分别》中的一次“吟诗调”使用情况，出现在刘文龙外出赶考临行与萧氏娘子分别时的对唱场面之中：

谱例 8　荡里姚吟诗调

海棠花发后园栽

《刘文龙》文龙、萧氏对唱

姚有光、姚建祥唱　孟凡玉记





虽然几位主唱者众口一词，但仔细研究，可以发现“局内人”对于“吟诗调”的分类也是自相矛盾的。

除了上例以外，荡里姚的“吟诗调”在傩戏《孟姜女》中也使用了一次，是在第一场“征集夫丁”中，官差演唱，曲调与《海棠花发后园栽》基本相同。其歌词为：“可怜母子为东西，铁打心肠也泪垂，世上万般哀苦事，天涯与你两分离”，旧剧本上的标记为“官白”，可见也是把这段唱归在“白”的类别。但是，笔者查对新修订的剧本，其上已然改作“官唱”标记，歌词也有细微的变化，变作了“可怜母子两东西，铁打心肠也泪垂，世上万般哀苦事，天涯海角两分离”。2006 年正月初八，姚有光陪同我去姚建秋家访谈，姚建秋唱罢这个曲调后说：“这是过去的吟诗调子，与其他的调子不同，与那一段（指《刘文龙》中的‘海棠花发后园栽’）是一样的。”

可见,“局内人”在这个曲调的分类上也存在一定的分歧,有“白”和“唱”两种。

另外,笔者在《贵池民歌汇编》中找到了与这首“吟诗调”旋律基本相似的民歌《你要成亲妹凑你》(参见贵池县文化馆:《贵池民间歌曲汇编》油印本,1982,第21-22页)。

通过对比,我们可以发现二者有许多相同之处,尤其是这首歌的后两句更是如出一辙:演唱形式为男女对唱,完全相同;内容为表现男女爱情,基本相同;旋律骨干音、调式、基本轮廓均基本相同。二者渊源关系一目了然,如果单从旋律来看就是同一首歌。

为什么相同的旋律有时被认为是“唱”,有时又被认为是“吟”,甚至是“白”呢?笔者认为,造成这种分歧的原因是“说”、“吟”、“唱”之间并无截然的界线,存在着一些模糊的中间形态。“吟”是介于“说”与“唱”的一种中间状态,兼具说、唱两种属性,靠近“说”的一端和靠近“唱”的一端分别表现出“近说”和“近唱”的不同特性,所以“吟”有可能被归入另外两种类型之中。如下图所示:

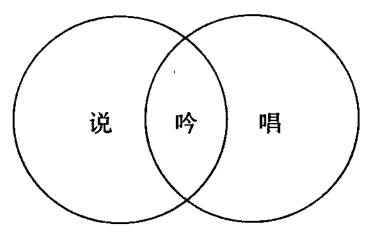


图3 说、唱、吟关系示意图

薛艺兵先生在阐释仪式音乐研究的“两极变量思维”模式时,也对语言和音乐问题作过深入思考,他说:

> 我们以“语言”和“音乐”作为一对既定的二元对立概念,将二者分别置于一个横向坐标的两端(两极),再将仪式中人声的各种音调置于这两极之间并给它以适当的定位。至于定

位的标准，可以根据研究的需要而自设，也可以按照特定文化（或仪式）局内人的概念和术语（如中国常用的“表白”、“韵白”、“吟诵”、“吟唱”、“咏唱”、“歌唱”）设定。其结果显示了某些音调更接近语言的一端，因而也就更远离音乐的一端，于是我们便可确定这种音调的语言性强而音乐性差，反之亦然[3]。

总的来说，能够称为“吟诵调”的，无论是“近说”的，还是“近唱”的，都具有和语言联系极为密切的特点，依据语言的抑扬顿挫，稍具起伏、略加引长，多具有一字一音、字多腔少的特点。

另外，相似的旋律既可以作为民歌看待，有时又被排除在歌唱之外，这说明单纯从音乐形态是无法认定一首旋律是否为“吟诗调”的。其认定标准中不仅有音乐形态本身音乐性多少的因素，也有思想观念上的认识因素。判断是否为“吟诵调”，和曲调的使用场合有关：《海棠花发》是剧中人在吟诗作对，所以它是“吟诗调”；而脱离傩戏演唱民歌，同是这首曲调，则被称作民歌了。同样的旋律，当用于歌唱的场合时，它就是“唱”，当用于读诵诗文时，则为“吟”。虽然没有人明说，但他们实际所遵循的就是这个逻辑。

---

[1] 贵池县文化馆：《贵池民间歌曲汇编》油印本，1982，第108页。

[2] 章端桂（藏）：《目连戏剧本》，抄本，第22页。

[3] 薛艺兵：《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》[M]，北京：宗教文化出版社2003年出版，第146页。

原载《中央音乐学院学报》2008年第4期

V. 从安徽贵池傩仪式看音乐活动中的个人创造

文化人类学是十分关注人的学问，它的研究中心是人与文化的关系问题。郭乃安先生说："音乐，作为一种人文现象，创造它的是人，享有它的也是人。音乐的意义、价值皆取决于人。因此，音乐学的研究，总离不开人的因素"，"如果排除人的作用和影响而作孤立的研究，就不能充分地揭示音乐的本质"[1]。近年来，美国民族音乐学家蒂莫西·瑞斯(Timothy Rice)提出了一个"历史的建构、社会的维持、个人的创造和体验"的研究模式，认为民族音乐学应该研究"音乐形成的过程"(formative processes in music)[2]。从个人创造和体验角度的观察和研究成为该模式的一个重要视角。对于个人因素在该研究模式中的重要性，杨民康先生曾经打过一个有趣的比喻："若将此整个过程看作一个瓶子，'历史、社会'两层便为瓶身，'个体'层面即为瓶颈，是所有'瓶肚里的货'能够得以示人的唯一出口。"[3]

笔者认为，研究个人创造性在傩仪式音乐活动中的作用情况，就是研究傩仪式音乐的形成、传承、变异的内在规律。选择仪式音乐作为研究对象，是因为仪式音乐不仅是音乐中极为重要的种属

类型，而且是程式性较强、较为稳定的音乐种类，研究仪式音乐的变迁规律，对其他种类音乐研究具有一定的参照意义。

一、从文献资料看个人创造在傩乐活动中的作用

在文献中，我们可以发现许多把文化创造归功于个人的情况。例如：

> 伏羲列八节，神农立四时……秦始皇初置寒食，汉武帝始置三元，东方朔初置人日[4]。

这里记载着许多民俗活动的发明创造者。在音乐方面也有类似的情况，比如《吕氏春秋・古乐篇》就记载着五弦瑟是士达的创造，十二律吕是伶伦的创造，八风之音是飞龙的创造，二十三弦瑟是延的创造；《礼记・明堂位》也记载着："垂之和钟，叔之离磬，女娲之笙簧"，等等。这说明许多乐器、乐舞作品都是有"版权"的，夔、伶伦、士达等人就是原始时期的极富创造力的"音乐家"。

通常，人们对这些记载都持有一定的怀疑态度，笔者对此亦不敢深信不疑。但是，即使这些记载不一定准确，却不能否定它们肯定是有作者的这一基本事实。

每一件新生事物都不是凭空产生的，必定是和某时某地的某个人联系在一起的。在某件东西最初出现的时候，谁是它的创造者和拥有者，当时一定是有知情人的，重大的发明则有可能很多人都是很清楚的，因而也会在人们的记忆中留下某些痕迹。这就是把许多文化创造归于个人的根本原因。不过，年代久远以后，记忆逐渐淡化，这些本来清楚的事实变得扑朔迷离。我们可以断言，任何文化事实，包括不能确认作者的所谓"集体创作"，无不凝聚着个人创造的智慧。

“治定制礼，功成作乐”，中国许多开国之君都有循古例创编新乐的事功。黄帝时的《云门》、尧帝时的《咸池》、舜帝时的《箫韶》、夏代的《大夏》、商代的《大濩》、周代的《大武》都是这类作品。虽然在原有的基础上损益改制之作大量存在，见于记载的创新之作也有不少，如：

> 汉高帝时，叔孙通制宗庙礼，有房中祠乐，其声则楚也。孝惠更名为安世，文景之朝无所增损，至武帝定郊祀礼，令司马相如等造为安世曲，合八音之调，安世房中歌有十七章存焉[5]。

这里，汉高帝时的宗庙礼乐“房中祠乐”是叔孙通根据楚地音乐创制的，武帝时的祭祀音乐“安世曲”是司马相如等人在旧作基础上的改制之作，融入了他们的创造成果。

在傩仪式活动规范的形成与制定上，同样体现出个人的作用：

> 世本曰：“微作殇五祀”。微者，殷王八世孙也。殇者，强死男也。谓时傩，索室驱疫逐强死鬼也。五者，谓门、户及井、灶、中霤也[6]。

五祀是驱赶五个地方可能隐藏的强死鬼的傩事活动。这里把五种驱傩仪式归于商代微的创造。这就是影响很大的“上甲微创傩说”，香港饶宗颐等学者曾经做过详细考证[7]，认为傩就是上甲微的创作成果。

我们来看下面一条资料：

> 高宗和平三年十二月，因岁除大傩之礼，遂耀兵示武。更为制，令步兵陈于南，骑士陈于北，各击钟鼓，以为节度……南

北二军皆鸣鼓角，众尽大噪。各令骑将六人去来挑战，步兵更进退以相拒击，南败北捷，以为盛观。自后踵以为常[8]。

这里记载北魏时期大傩礼中插入的演武阅兵，不仅有高宗及其属僚的创造，还有“自后踵以为常”而成为新规则的情况。因此体现出一种新创造有可能成为一种普遍遵守的新规范的可能性。制度上的某种变革必然会对傩活动产生深远、巨大的影响，唐代也有类似的情况发生：

方相四人，俱执戈盾，唱率四人。戈，今以小戟，方相唱率俱以杂职充之。侲子：都督及上州六十人，中下州四十人，县皆二十人，其方相唱率县皆二人，取人年十五以下十三以上。杂职八人，四人执鼓，四人执鞭[9]。

这里是国家礼制中对州、县等官府傩制的规定，包含某种程度的创造性，并成为影响民间傩的重要因素。比如方相氏是傩活动的重要角色，担负着驱邪逐疫的主要任务，这里明确规定“以杂职充之”，使历来以军人担任的情况发生了重大变化，使傩的表演、娱乐色彩进一步增加。

祝祷词是傩仪式中的重要组成部分，下面的《傩师逐疠文》纯粹是翟汝文个人创造的结果：

傩师逐疠文

帝居高旻，念此下民，孰尸杀生，分命有神，尚忧牙蘖……传序古帝，掺执斗柄，运行岁次，清明在躬，负扆垂裳，大开明堂，以顾万方。[10]

翟汝文是当时的名臣，撰写《傩师逐疠文》一事在许多文献中

可以找到，如在翟汝文同时代人龚明之所撰《中吴纪闻》卷五中、翟汝文后辈编纂的《忠惠集·附录》里就有所反映，多种资料可以互证，可为认定这件事的真实性提供充足的佐证：

> 翟汝文，字公巽，其先本南徐人……公在翰苑时，禁中新创傩仪，有旨令撰文。是日辰巳间，中使送篇目至，午后亟督索进呈，数篇既立就，而文法且极高古[11]。
>
> 庭傩，上命公作傩师逐疠词，四六韵，语凡三篇。辰受命，午即上。帝读之，曰：班马才也[12]。

个人创造发挥重要作用的例子可以说是不胜枚举，以上也只是在浩如烟海的历史文献中选取的少数几个例证，但已足以从中看出从历代的傩制到具体表演中个人创造的重要作用，体现出人—作为傩仪式音乐规则的制定者和具体活动的执行者—在傩仪式乐舞活动中的巨大影响。

二、从安徽贵池傩仪式乐舞活动看个人创造

从安徽贵池地区傩活动来看，个人的创造活动也起到了十分关键的作用。在荡里姚较为严格的傩仪式活动中，不同人的活动方式，甚至内容，都会有所不同，同一个人的表演也不是一成不变的。比如，《舞伞》是荡里姚重要的傩仪式乐舞，不仅轮流担任主演的两位演员姚惠文、姚建祥之间差异甚大，除动作幅度、舞蹈风格存在个人差异之外，笔者经过逐段对比，发现二人表演的段落编排顺序也大不相同。2005 年初七、十五的《舞财神》分别由方国来、方学庆父子扮演财神，二人的表演风格差异也是极为明显的。在基本腔调“傩腔”的演唱上，姚建秋、姚克靖、姚家本、姚家伟、姚建祥、姚有光等几位主唱者的演唱风格各不相同，在基本旋律上也有差异。这些，都被打上了“个人创造与体验”的

烙印。

2006 年 9 月 19 日，蒂莫西·瑞斯(Timothy Rice)应邀来中国音乐学院举行学术讲座，介绍了自己的“重塑型民族音乐学模式”，在讲座现场回答笔者关于“个人创造如何体现在民间艺人身上”的问题时，他说：“我希望我的模式能够包括职业作曲家和民间音乐家两个组成部分。我认为民间艺人并不是禁锢在固有的传统之中的，他们有能力决定自己如何演奏。我希望我的模式能够反映和帮助理解所有不同音乐家在个人层面上的互动关系。”

蒂莫西·瑞斯在 1987 年还曾经说过：“强调个人也许是民族音乐学发展中最近、然而最薄弱的领域”，他认为：“个人创造和体验涉及的问题有：特定乐曲、保留曲目和风格等的创造、即兴和表演；对音乐形式和结构的观察；音乐介入时感情、身体、精神及诸感官的体验；个人组织音乐体验、并将该体验与其他体验相联系时的认知结构。”[13]

依据瑞斯对“个人创造和体验”涉及问题的解说，可以看出这是涉及面非常广泛的一个领域，涉及到了音乐行为、观念以及音乐产品的方方面面。从这个角度来说，我们所能听到、见到的一切音乐活动过程及音乐产品，绝无例外，全部都是个人创作与体验的结果。

在具体的每一次傩仪式乐舞的表演中，不同的人以及同一个人在不同时间的表达不会是完全重复的，因为一模一样的复制别人、复制自己都是不可思议的，事实上也是不可能的，因而，每一次活动都是一次个体表达能力、表达方式的展现过程，即创造、再创造的过程。

目前，荡里姚参与舞台表演的傩活动骨干有 20 人左右，所参与的活动只是大致的固定，有可能会根据当时的情况临时决定扮演角色。现把他们的情况列表说明如下：

表 1 荡里姚的傩活动骨干人员表(按出生年份的先后排列)

姓名	性别	出生年份	主要活动	备注
姚庆春	男	1927	扮演禄星;引导童子舞伞。	每年书写所有的对联。退休教师。曾被打过"右派"。
姚克靖	男	1931	扮演父老、大和尚、卜卦人;提词帮唱。	姚惠文之伯父。
姚有志	男	1934	打鼓;指挥打击乐队。	姚有财之兄。其父姚惟忠是该村傩戏骨干,1957年在安徽省获过奖。演过黄梅戏、"样板戏"。
姚有财	男	1941	扮演财星、砍柴人、撑船人、打锣鼓。	姚有志之弟,其父姚惟忠是该村傩戏骨干。演过黄梅戏、"样板戏"。
姚建秋	男	1942	扮演刘文龙的父亲、农夫等,主持祭祀,喊断。	其父演过目连戏。
姚文辉	男	1943	扮演寿星。	姚家本之堂兄。
吴国胜	男	1945	喊断;持五色伞引导。	姚街傩戏会长。
聂根生	男	1945	扮演禄星、钦差。	姚克水之婿,聂爱国之父。
姚家本	男	1949	扮演福星、乡官、皇帝、将军;打锣鼓。	姚家伟长兄。其父姚克水(已故),恢复活动时回忆、口述傩戏剧本,指导排练。
方国来	男	1955	扮演财星。	方学庆之父。
姚惟济	男	1957	扮演吉婆婆;放铳。	其父姚新安(已故)是私塾先生,中医,演过目连戏。姚有光之父。
姚家伟	男	1965	扮演刘文龙、喜星、关公。	姚家本之弟,行五。
姚新祥	男	1966	扮演魁星、放鸟人、宋中等。	姚建祥之兄。

（续表）

姓名	性别	出生年份	主要活动	备　注
姚惠文	男	1967	舞伞、舞回子，扮演范杞梁、周仓等。	其父姚克用，12岁时手抄傩戏剧本《孟姜女》，"文革"中被保存下来，后成为恢复演出的唯一底本。姚克靖之侄。
姚建祥	男	1968	舞伞、舞回子，扮演萧氏、小姑等。	姚新祥之弟。
聂爱国	男	1975	扮演打鸟人、关公、强盗。	聂根生之子。
方学庆	男	1984	扮演小姑等。	方国来之子。
姚有光	男	1986	扮演刘文龙、孟姜女、梅香。	姚惟济之子。

另外，还有一些参与管理、组织事务及其他杂务的人员，如姚惠华、姚继生、姚红光、姚克厚、姚惟武、姚惟胜，等等，还有姚双铁、汪立农、孙国华等年轻人也扮演过门差、卖米人、打拳者、丫鬟、仆人等一些次要角色，他们也都在傩活动的有序运转中发挥了重要的作用。

安徽省池州地区傩活动的分布相当广泛，曾有"无傩不成村"的谚语。池州傩的确切起源时间难以确考，据明嘉靖(1522—1567)刊本的《池州府志》第二卷"风土"篇"逐疫"目所载："凡乡落自十三至十五夜，同社者轮迎社神于家。或踹竹马，或肖狮象，或滚球灯，状神像，扮杂戏，震以锣鼓，和以喧号，群饮毕，返社神于庙。"这样看来，池州的傩仪式乐舞活动至少已有500多年的历史了。

在漫长的历史过程中，这里的傩活动屡遭摧残。例如，太平天国战争期间，皖南一带饱受战乱，池州府几乎"十室九空"，很多傩事活动从此消失。距现在时间最近的一次大破坏是20世纪的"文化大革命"，这一次几乎摧毁了当地所有的傩活动，绝大多数的面具被毁、剧本被烧，只有很少的幸免于难。

1980年以后，各村陆续恢复活动。现在仍有傩事活动的村庄也有几十个，据笔者收集到的资料，2005年春节有27个村子有傩事活动。

在这些恢复傩仪式活动的每一个村子里，哪个人或者哪几个人在恢复的过程中起到了关键的作用，当地人有口皆碑。例如荡里姚村没有人不知道是姚克水（已故）老先生口述、姚克宏（已故）先生笔录了该村的傩戏剧本和傩仪规程的，该村"二十四孝伞"上的图案也是姚克宏凭记忆手绘图样，然后到外地制作的，并且在恢复演出时姚克水一句一句地教唱，也是能够重新演出的关键之一。这里折射出人的创造智慧，是个人创造性发挥作用的具体体现。

其他村类似的情况也比比皆是，例如殷村姚的姚官保老人（已故）、姚村的姚秉锜老人（已故）、西华姚的姚永昌先生（已故）、刘街的刘臣余先生、缟溪曹的曹其振先生等等，在恢复重建各村傩事活动中都起到了至关重要的、决定性的作用，不仅仅是组织调动，更重要的是在仪式程序、歌舞内容的重新构建方面，起到了巨大的作用，体现出了个人创造的巨大影响力。

以荡里姚的姚庆春为例，考察中笔者发现属于姚庆春的个人"发明"有很多，举例如下。其一，用口琴伴奏。姚庆春因年事已高改竹笛为口琴的事例也很能说明问题。在2005年2月15日（正月初七）晚上的傩戏演出过程中，有几段过场旋律的演奏姚庆春用的伴奏乐器竟然是口琴，这令我大为吃惊。事后问他为什么这样用，他说："以前是用竹笛吹的，现在年纪大了，吹不动笛子了，这才改用口琴"。我想，这完全是因为姚庆春本人具有吹奏口琴的能力，是非常个人化的创举。其二，为祠堂傩活动部分创作对联。2005年2月15日（阴历正月初七），我在贵池刘街乡姚街村第一次拜见该村姚氏的老族长姚庆春先生，他当年已近80岁高龄，看上去却一点也不显老。姚庆春先生当过教员，打过"右派"，后又恢复工作，绝对算得上是本地的文化"精英"，他手书的祠堂对联，笔

力遒劲，很见功力，并且很多对联还是他创作的。在谈到祠堂的楹联时，他说："有些是过去传下来的，多数是我新编的。"我在一张记录祠堂对联的稿纸上也看到对联有些署名为"庆作"，有"家世萃英贤元代名儒唐代相，湖山开昼景暝时白雨晓时霞"、"李白宿虾湖欣然命笔诗一首，傩神归荡里神灵赐彼福无边"等，共七副对联。其三是创作"断词"。傩活动中由会首喊、众人和的词句，当地称为"断词"。2006 年春节，我再次来到姚街，在该村傩戏会会长吴国胜先生家看到了姚庆春为该村正月十五朝青山庙途经黄村到各家各户庭院驱邪祈祥喊断创作的词句，这项活动是前几年没有的，这些"断词"全都是姚庆春今年的新创作。

姚建秋，2006 年时年 65 岁，是荡里姚村傩事活动的骨干，他文化程度虽然不高，却也粗通坟典，再加上他对傩活动十分热情，各种仪式程序烂熟于胸，是为数不多的可以不看剧本演戏的人，也是乡村中的文化精英。他参与的活动项目很多，角色十分重要，比如社坛迎神主持祭祀和念诵祝词、《五星会》中扮演喜星、《新年斋》中扮演大和尚并主持请神祭祀、《舞土地》中土地独舞和回答年首关于来年收成等问题、《刘文龙》中扮演刘父，朝庙时主持祭祀，平时则负责管理土地庙等等，可以说他是一个很有代表性的核心人物。在采访中，我曾经询问姚建秋先生唱腔是如何学会的，他说："听别人唱就会了，可是就不那么周全了，总有一点不同了，嗓子也不一样嘛。"这种情况，反映了这类非职业性音乐传承的一大特点，即在文化语境的自然熏染下发生的自然传承机制。如果说因学得不像而"不那么周全了"，还不能清晰地看出其中主动迸发的创造性的话，那么在对剧本的修订之中，这一点就非常清晰了。

2006 年 1 月 29 日（农历正月初一），晚饭后，我到姚建秋家，访谈了很多问题，其中有一项是共同雠校了由他改定的傩戏剧本《孟姜女》和他所依据的母本，我的目的是看他究竟作了哪些改动并了解他对自己改订的态度。他告诉我他觉得原来的有些词语不

好他才动手改动的，村子里这几年演出用的是他修改后的本子。经比对，他对该剧本的改动是很大的。现以目录和第一场部分内容为例，列表如下：

表 2　姚建秋订本《孟姜女》与母本部分内容比较

	母　　本	姚建秋订本(黑体为改动处)
目录(以前八场为例)	第一场　捉拿 第二场　许愿 第三场　逃走 第四场　拿范杞良 第五场　做寒衣 第六场　行路 第七场　单行路 第八场　管桥	第一场　**征集夫丁** 第二场　**姜女许愿** 第三场　**许庄结缘** 第四场　**二拿杞良** 第五场　**姜女做衣** 第六场　**姑嫂行路** 第七场　**姜女独行** 第八场　**桥头指路**
第一场	范唱： 哀告你，可怜见，送你金银钞共钱， 别换一个长城去，可怜父母受熬煎。 官唱： 不要钞，不要钱，哪讨人来替你身， 哪个人来舍得命，人人个个有双亲。 范唱： 深深拜，拜爹娘，我今出路上沙场， 早晚烧香求保佑，愿增百岁求康宁。 父唱： 儿子去，放心宽，你上长安去放心， 早晚焚香保佑你，愿儿一去早回程。 ……	范唱： 哀告你，**同情我，可怜父母受熬煎，** **另换他人长城去，送你金银钞共钱。** 官唱： 不要钞，不要钱，哪讨**他人**替你身， **世上哪个不怕苦**，人人个个有双亲。 范唱： 深深拜，拜爹娘，我今出路**筑城墙**， 早晚烧香**祈祷告，愿你二老永安康**。 父唱： 儿子去，**你放心**，你上长安**筑长城**， **在家**焚香保佑你，愿儿一去早回程。 ……

笔者在此不想评价改动的得与失，只想指出改动很大以及对傩戏《孟姜女》的演出产生了重要影响的这个客观事实。

再以该村姚有志为例。姚有志 1934 年 11 月生，已是 70 多岁高龄。他虽然不识字，但是一肚子“典故”，我多次采访过他。属于姚有志的重要“发明”至少有以下两项：其一是乐器。姚有志负责

打鼓，是该村乐队武场的核心，2005 年他用竹根新做了一个小堂鼓，这是该村以前没有的乐器，是他受戏曲舞台上板鼓的启发创制、使用的。其二是正月十五朝拜青山庙仪式改制。按照传统，姚氏、刘氏、汪氏几家的龙亭是不会面的，即按照固定的排序，一家离开后，另一家才可以到场，如今已经变成了六家龙亭齐集、各支傩队聚会，这个改动是由荡里村姚有志提议经商讨而改动的。姚有志对笔者说："庙会庙会，不见面怎么能叫会？是我提议大家都同意改的。"这个改动一直沿用至今，其中体现了姚有志的个人创造。

在贵池傩乐舞活动中，不仅该地各村乐舞内容不尽相同，就是相同的唱词、唱腔、舞蹈，各村之间也有很大的不同。同村不同人的表演不同，同一个人不同时候的表演也不相同。例如 2005 年 2 月 14 日（农历正月初六）晚上笔者在贵池刘街下村观看傩乐舞活动，因为演出时间较长，打鼓的有两个人轮流，他们所打的鼓点节奏差别很大，刘臣宝所打的节奏加了许多花，比如把 X X X X 变成 X XXXX X 等，显得华丽了许多，明显可以看出是他个人现场即兴发挥的结果。

对于贵池傩活动中因为参与活动的个体不同创造而带来活动内容、程序的不同，考察贵池傩文化多年的何根海、王兆乾先生也有发现，他们说："刘姓九村，南山刘与凤岭刘、岸门刘虽同演《刘文龙》这一剧目，但情节、出场人物、唱词对白并不相同，甚至有很大差异……桃坡乡星田潘、谢、王三姓，潘姓演出《刘文龙》和《孟姜女》，谢、王二姓除演《刘文龙》和《孟姜女》外，还演《张四姐闹东京》，所演剧本、唱腔皆不相同。"[14]

不难看出，贵池傩仪式乐舞活动，从仪式程序到活动内容以及活动中每一次的现场"发言"，都体现出许许多多的个人创造性，"个人创造和体验"在傩仪式音乐活动中起到了非常重要的作用，整个傩仪式乐舞活动既有历史传承的延续也包含着个人的创新补充。

三、几点结论

通过上文分析，我们可以得出以下几点结论：

1. 个人创造是傩仪式乐舞活动中普遍存在的一个文化现象。无论是从文献资料，还是从民俗材料，都可以看出个人创造在傩仪式音乐活动中具有非常重要的作用。个人创造与文化传统是互相依存、相辅相成的。傩仪式音乐的固定、封闭是相对的，开放、汲纳是绝对的。

个人创造不仅体现在傩文化中，在所有的文化现象中具有一定的普遍性。民间鼓吹乐艺人也常常会因环境、心理等因素的影响而将原曲加以发挥，从而出现即兴性的变异，尤其是当两班鼓吹乐对擂时，艺人创造性的发挥往往会使原有乐曲出现较大程度的变化，甚至导致一个同名新曲的诞生[15]。

仪式音乐包含着信仰的成分，所以较一般的音乐形态稳定，变化较为缓慢。尽管仪式音乐有较强的程式性，但仍为个人创造活动留有很大的空间，有些环节甚至必须用创造的方式进行。荣鸿曾认为："尽管中国仪式音乐极为形式化又规范化，但是这并不等于封闭，中国仪式音乐的弹性程度也很高，这就允许一定的自我表现和个人变化。"[16]研究仪式音乐的变迁，对其他种类音乐研究具有一定的参照意义。

2. 个人创造与传统之间是一对互相推动的矛盾共同体，它们相互制约、相辅相成、互相依存。从个人创造对传统的作用角度来看，一方面个人创造是形成文化传统的前提，没有个人创造就不可能形成传统，同时个人创造也会在一定程度上突破传统、改变传统，甚至是破坏传统。从传统文化对人创造的作用角度来看，一方面传统是孕育个人创造能力的土壤、基础，同时，传统力量又对个人创造的限度提出要求，是制约个人创造的阻力。这二者就是在对立、平衡之中互动发展的。

一方面，传统是个人创造积淀的结果。传统文化是逐步积淀而成的，其根本的源头来自于个人创造，没有个人创造，传统就不会形成。许多学者把文化定义为“人类创造的一切物质产品和精神产品的总和”[17]。可见，文化中凝聚着人的创造性精神价值，人的创造是文化产生的前提。而“人”并不是一个空泛的概念，它是由个体的“人”组合而成的，离开具体人的具体创造，就不会有任何集体的文化成果。

另一方面，个人创造是不断为传统文化注入活力的重要动力源。黄翔鹏先生说“传统是条河流”，个人创造就是不断汇入传统主流这条河中的重要支流。没有不断的个人创造的补充，传统也会枯萎。当个人创造成果得到传统的认可、接纳，经过时间的淬炼而成为新的传统的时候，我们可以说个人创造不断为传统文化输入新鲜血液，传统又增添了新的活力。个人创造为传统增添新的内容这样的例子，在上文中是不难找到的。吐故纳新，是传统具有活力的根本原因。

3. 个人创造力是在文化语境中的“习得”结果。个人创造力并不是凭空产生的，也不是与生俱来的，而是在文化语境中习得的结果。语境是人们进行表达、交流的重要影响因素，是历史文化长期积淀的结果。构成语境的因素是非常复杂的，“语境就是时间、地点、场合、对象等客观因素和使用语言的人、身份、思想、性格、职业、修养、处境、心情等主观因素所构成的使用语言的环境。”[18]在参与各种音乐活动的过程中，人们通过欣赏、观摩、认同、模仿，音乐的模式、体制、规范、技术手段乃至音乐哲学思想、音乐认同感、审美评价、音乐行为方式等等音乐文化的方方面面得以复制和传递。与此相关的体验、表达以及创造能力就在这个过程中潜移默化地形成了。

就荡里姚傩活动的具体情况来说，演员们的创作能力是在当地较为浓厚的传统文化语境中熏染而成的。不难发现，荡里姚能

够在傩乐活动中发挥个人创造作用的、具有创造能力的"精英",都是在傩文化活动语境中成长起来的人,他们对傩乐活动了如指掌,游刃有余,然后才产生创造的冲动,出现创造行为。只有那些在传统中浸泡出来的人才有资格、有能力进行这种创造,惟其如此,他的个人创造才能得到认可,成为固有文化的自然延续,并成为文化整体的有机组成部分。

4. 在个人创造过程中,个人"有意识"和集体"无意识"密不可分。文化环境的影响无处不在,会不知不觉形成左右人的行为的"集体无意识"。个人创造是有意识的行为,但同时会受到传统文化"无意识"的巨大影响,事实上二者是密不可分的。"个人无意识有赖于更深的层次,它并非来源于个人经验……这一更深的层次,即为'集体无意识' ……这部分无意识不是个别的,而是以所有个人皆有的大体相似的内容和行为方式,普遍地存在于我们每一个人身上"[19]。笔者认为个人创造并不仅仅是个人的事情,而是个人有意识和集体无意识共同作用的结果。只有当个人的有意识选择符合了"集体无意识"的要求、二者达到认同状态时,个人创造才能获得群体的普遍认可,才能成为该群体文化的有机组成部分。

本文之所以强调从个人创造的角度认识问题,是因为这样我们可以更多地关注个人的因素,而不是针对一个空泛的集体。这样不仅有利于更为深入认识传统音乐的文化本质,也更有利于通过保护传统音乐的关键载体——人(有人称之为"血肉文本")——从而更好地保护传统音乐文化、使之能够健康地延续和发展。

---

[1] 郭乃安:《音乐学,请把目光投向人》[C],济南:山东文艺出版社,1998年出版,第1、2页。

[2] Rice, Timothy: "Toward the Remodeling of Ethnomusicology"[J], *ETHNOMUSICOLOGY*, 1987年第3期,第473页。

[3] 杨民康:《贝叶礼赞——傣族南传佛教节庆仪式音乐研究》,北京:宗教文化出版,2003 年出版,第 51 页。
[4] [明]董斯张:《广博物志》,长沙:岳麓书社,1991 年出版,第 67 页。
[5] [宋]陈旸:《乐书》,上海:上海古籍出版社,(影印《四库全书》211 册),1987 年出版,第 745 页。
[6] [宋]李昉等:《太平御览》,北京:中华书局影印,1960 年出版,第 2399 页。
[7] 饶宗颐:《殷上甲微作裼(傩)考》,《中华戏曲》1995 年第十六辑 101-111 页。
[8] [齐]魏收:《魏书》,北京:中华书局,1974 年出版,第 2810 页。
[9] [唐]萧嵩:《大唐开元礼》,上海:上海古籍出版社,(影印《四库全书》646 册),1987 年出版,第 533 页。
[10] [宋]翟汝文:《忠惠集》,上海:上海古籍出版社,(影印《四库全书》1129 册),1987 年出版,第 298 页。
[11] [宋]龚明之:《中吴纪闻》,北京:中华书局,1985 年出版,第 72-73 页。
[12] [宋]翟汝文:《忠惠集》,上海:上海古籍出版社,(影印《四库全书》1129 册),1987 年出版,第 307 页。
[13] [美]蒂莫西·瑞斯:"关于重建民族音乐学",汤亚汀编译,《中国音乐学》1991 年第 4 期,第 122、123 页。
[14] 何根海、王兆乾:《在假面的背后》,合肥:安徽大学出版社,2000 年出版,第 119 页。
[15] 《中国民族民间器乐曲集成·甘肃卷》,北京:中国 ISBN 中心,1997 年出版,第 39 页。
[16] [意]林敬和:书评"和谐与对位——中国文化中的仪式音乐",《中央音乐学院学报》,2002 第 1 期,第 89 页。
[17] 黄平、罗红光、许宝强:《社会学·人类学新词典》,吉林:吉林人民出版社,2003 年出版,第 162 页。
[18] 冯广艺:《语境适应论》,武汉:湖北教育出版社,1999 年出版,第 59 页。
[19] 陆扬:《精神分析文论》,济南:山东教育出版社,1998 年出版,第 95 页。

原载《中央音乐学院学报》2007 年第 1 期

Ⅵ. 傩戏、目连戏分野谈

傩戏、目连戏都与祭祀、仪式有关联，都有神鬼世界的表演内容，都涉及神秘世界，都相信神秘的超自然力量，都相信先验的存在，从大的方面来说具有很多共性。再加上流传地域的大致重叠，关目的某些共用现象（比如发五猖、跳钟馗、送神、勾愿等在二者中均可见到），声腔的互相借用，表演者群体的某些交叉，内容与形式上的互相借鉴、相互影响和彼此渗透等许多因素，使得它们具有了拆解不开的密切联系。也有一些人把二者混为一谈，比如清代徐珂在《清稗类钞》中评论《劝善金科》说过："以其鬼魅杂出，以代古人傩祓之意"；《广安州新志》写到："祈祷雨泽有《东窗戏》，驱除疫疠有《目连戏》"[1]。这种情况一方面反映出存在二者交融的情况，同时也反映出人们对二者不同的本质存在某种误解的事实。笔者不否认它们具有某些相似性，但同时认为二者的区别也是十分明显的。本文重点讨论目连戏与傩戏的分野，期望在比较中有助于更为清晰、准确地把握二者的本质特征，不妥之处敬请方家批评。

分野之一:来源不同

众所周知,事物的起源是发展的原点,对事物的本质、成长、发展均有决定性的影响,往往决定着它未来发展的走向,换句话说,不论后来发展到何种状态,萌芽阶段的影响是始终存在的,并居于事物的主导核心。这是事物的质的规定性使然。如果失去了这个核心,作为这个事物的历史事实上已经结束,意味着该事物的彻底消亡或者是根本的转型。

目连戏来源于印度,出自于佛教,这是没有任何异议的事实。石生朝、黎建明先生说:"通过查考,我们可以非常明确地肯定,目连戏的产生,完全是印度佛教思想文化在中国的传播经过一千多年与中国文化的融合、衍化而产生的成果,可以说没有佛教,就没有目连变文的产生,也就没有《目连救母》戏剧的产生"[2]。从佛经《佛说盂兰盆经》到目连变文、再到金院本《打青提》和宋杂剧《目连救母》、元杂剧和南戏中的目连救母戏剧、郑之珍《劝善记》和清宫廷的《劝善金科》的发展脉络,基本上是清晰明了的。尽管目连戏后来的发展情况纷繁复杂,在各地的演出情况也不尽相同,但它的来源却是非常清楚的,那就是源于印度佛教,经过长期的中国化过程,形成一个庞大的戏剧家族。

傩戏则不同,它源于中国。甲骨文中的[illegible]字,专家考释为"魌",与《周礼》中所描写的黄金四目的方相氏形象吻合,就是傩活动中头戴面具的方相氏形象。说明我国很早就有傩活动的事实。傩是我国古代先民为了自身的生存和延续,与恶劣自然环境抗争的一种手段。曲六乙、钱茀先生说:"傩是上古时期原始宗教信仰的产物,是盛行巫术崇拜的产物,具体地说,傩是人类最早发挥本体精神力量,使用巫术手段向极端恶劣的自然环境索取起码的生活条件,拓展生存空间,进行两种互为关联的生产活动——物质的生产和人类本身的繁殖,从而展示人类早期生命的价值。"[3]

二者源头的不同是一目了然、清清楚楚的。但不可否认，在漫长的发展过程中，二者的相互影响也是非常深刻的。比如，目连戏的中国化程度极高，对儒家忠孝思想的吸收也极为明显，刘祯先生曾经指出："目连救母与中国传统儒家孝亲思想是契合一致的，这也是目连故事在中国能够流传、受欢迎的原因所在。变文目连故事的思想已经发生变化，已纳入中国儒家传统思想之列"[4]，这可以看作佛教文化面对中国传统文化所做的变化与调适；安徽贵池傩仪式活动中也可以见到"佛光普照"字幅和菩萨塑像等。笔者2005年2月春节期间在安徽贵池考查还见到傩活动朝社的队伍中也有僧人参与，采访中，僧人告诉笔者他"是佛家的代表"。这些都可以看作二者交融的证据。

分野之二：核心功能不同

一种事物的功能，也是它的重要属性，从功能上加以区分，也是对事物加以甄别的重要视角之一。

劝人向善，这是目连戏最核心的功能。从佛经、到俗讲变文、到目连戏，劝人向善都是贯穿其中的一条主线。明代祁门郑之珍(1518—1595)《新编目连救母劝善记》"自序"云："善者褒之，人既乐于为；恶者贬之，人将惮而不为矣。故曰，孔子成《春秋》而乱臣贼子惧……取目连救母之事，编为《劝善记》三册，敷之声歌，使有耳者之共闻；著之形象，使有目者之共观。至于离合悲欢、抑扬劝惩，不惟中人之能知，虽愚夫愚妇，靡不悚恻涕洟感悟通晓矣。不将为劝善之一助乎？"[5]这十分清楚地表明了他编写《劝善记》的目的之所在，情节、歌舞等其他的方面，都是"劝善之一助"，其根本目的则在于"劝善"。我们从目连戏演出场合的楹联也可以体悟出强烈的劝善色彩，兹引数例如下[6]：

乌牛不吃麦，告诫牧子莫作孽；

白马竟能言，教导强人须正行。

千声号佛，一片邪心，伪善何补？
一双草鞋，廿里负重，浊富莫为。

果证幽明，看善善恶恶随形答响，到底来那个能逃？
道通昼夜，任生生死死换姓移名，下场去此人还在。

驱除邪祟、祈求丰收和平安是傩戏的最基本功能。《周礼·夏官·方相氏》说："方相氏，掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百隶而时难，以索室驱疫。大丧，先柩。及墓，入圹，以戈击四隅，驱方良"。这里，傩的作用是驱逐"疫"和"方良"。《礼记·月令》中的"季春之月……命国难，九门磔攘，以毕春气"、"仲秋之月……天子乃难，以达秋气"、"季冬之月……命有司大难，旁磔，出土牛，以送寒气"，三次傩礼均与季节的转换有关，目的是祈求季节正常，人畜健康、农作物顺利生长。从目前各地遗存的傩活动中也可以看出这一点，比如安徽贵池傩戏中的重要道具"古老钱"上一般都写着"国泰民安、五谷丰登"对联，还保留着方相氏逐疫的古俗，不过衍化成了"关公登殿"中的"煞关"，由周仓负责驱除邪祟。

虽然二者的基本功能如上所述，但在各自漫长的发展历程中，均吸收了一些别的因素，成为复合的艺术，功能亦趋于复杂化、多样化。但它们各自的核心功能依然是可以通过小心的外围文化剥离而显露出来的，也是不难辨识的。

分野之三：关注焦点不同

从目连戏、傩戏所关注的焦点来看，二者的区别同样是非常明显的。

目连戏关注的是死后与来生。生为善人，死有好报；生为恶

人，死后则要下地狱受罚，这是目连戏所宣扬的主题思想。其典型模式是好人死后升仙，不善良的人死后下地狱，然后在佛力的救助下得以解脱。通常，目连戏要涉及到人、鬼、仙三界，人间、地狱、天堂三个场域符号同时在场，善与天堂，恶与地域，善与得享极乐，恶与受尽酷刑，呈现强烈的对应关系。有的目连戏还有死后再投生的情节，善、恶投生的结果截然不同，善者投生为有福之人，恶者投生为畜，这也是常见的模式。它所着力描写的关注焦点是死后的下场及来生的轮回报应。

傩戏则与此不同，它所关注的是人的今生今世，善、恶结局主要采用现世报的方式揭示。这一点完全适合驱疫纳福、祈求丰收的原始傩仪，也基本适合发展到较为复杂形态的综合“傩戏”。分析进入“傩戏”的剧目，劝人苦读诗书、博取功名、报效国家的类型以及劝诫妇女恪守妇道、从一而终的类型是其主流。比如在贵池表演最多的傩戏之一《孟姜女》，其中的孟姜女是心如磐石的贞洁烈妇的代表；傩戏《刘文龙》则是金榜题名型和贞洁节烈型双重主题的复合，因而久演不衰。傩戏的典型模式是历经千辛万苦，达到人生的理想境界：金榜题名、高官显爵、苦尽甘来、荣华富贵、封妻荫子、贞洁旌表等等一系列受到社会景仰和褒奖的、符合封建社会人生理想的“美好”结局。而这些都是今生今世的人生目标，是在人生历程中可以实现的，是现世报。

分野之四：表达方式不同

在表达方式方面，目连戏和傩戏也存在着明显的不同。主要体现在以下几个方面：

1. 极端对比手法的运用不同

目连戏为增强劝诫力度，追求强烈的震撼效果，常采用善与恶、升天堂与堕地狱的极端对比。善者有善报，死后升天堂，得享极乐；恶者有恶报，死后下地狱，遭受酷刑，抽筋、剥皮、下油锅。这

里形成的强烈对比，令人震撼，特别是令人恐惧的负面报应的警示作用被强调、被夸大。

傩戏则追求正面效果，常用正面榜样进行说教，极端的对比较少使用。

2. 直接外露与曲折隐喻不同

目连戏善恶、好坏明确表达，较为直接、外露。

傩戏则曲折、隐喻，多采用象征手段。比如傩戏中的判茭（笔者在安徽贵池、江西南丰都见到傩活动中的判茭，用竹或牛角做成的卜卦工具预测吉凶，贵池山民称为“跌告子”），其结果往往是彼此心照不宣；贵池一些家族的“问土地”关目，有预示当年运气的作用，也是各人根据土地公公对所问问题的回答是否流畅判断的，通常都是心领神会，不予明说。

3. 幽默诙谐和庄重严肃不同

目连戏的产生经过了一个由佛经到变文再到戏曲的发展历程，本身就是为了吸引信众而产生的，产生之后还不断吸纳各种百戏节目穿插其中，称为“花目连”。据刘回春先生研究，祁剧目连戏中的短小杂剧“单在正传里的就有《僧背老翁》、《请巫祈福》、《兄弟乞讨》、《孝妇求棺》、《老汉驼妻》、《三匠争席》……等21个。这21个杂剧，滑稽戏最多，歌舞戏次之，哑杂剧又次之”[7]，其中引人注目的杂技表演有索技、打叉、高跷、爬竿、叠罗汉等，“表演的技巧性是目连戏表演的显著特征。目连戏之所以引起观众的兴奋、激动、刺激、恐惧、欲罢还休，精湛、高超的技巧表演是其中重要的原因”[8]。这些都是以娱人为主的风格幽默、诙谐的技巧表演。

傩戏的表演一般都被认为关系到家族、村落、社区，甚至国家的安危存亡，一般情况都是气氛庄重、严肃，以娱神为主，没有观众可以照样演出。以贵池傩戏为例，《刘文龙》、《孟姜女》、《章文显》、《花关索》、《宋仁宗认母》、《包公犁田》等多为严肃正剧，那些仪式性极强的乐舞《关公登殿》、《古老钱》、《舞伞》等就更是神圣庄重，

不敢有半丝的亵玩。

4. 面具作用不同

面具和傩的历史一样悠久，是傩戏最有代表性的、最为鲜明的文化符号，集中体现了傩的文化精神。傩活动是以面具为中心展开的，从迎神、祀神到送神，都和面具密切相关，面具居于仪式活动的核心。

目连戏中也有面具的应用，但意义大不相同，只是营造氛围的道具，目连戏并不是以其为核心展开的。

分野之五：哲学思想基础不同

从大的方面来看，目连戏、傩戏的哲学思想基础有共同之处，特别是在发展过程中儒、释、道高度融合，有时难以分离。但经过仔细分析，二者的思想基础的不同之处还是可以显露出来的。

目连戏以佛教的因果报应、阴阳轮回思想为基础，扬善惩恶，劝谕世人积德行善，其中也吸纳了儒家的孝道思想和道家的某些法事仪式。傩戏以原始信仰的万物有灵、自然崇拜、图腾崇拜、祖先崇拜、生殖崇拜等"准宗教"思想为基础，在得到儒家的肯定而纳入国家礼制之后，"修、齐、治、平"（修身、齐家、治国、平天下）思想和忠孝节义占据主流位置，它的鬼神观念是中国道教的滥觞，佛家盛行之后，也吸收佛教神祇为其所用。我们引申一下即可明白，假如把此二种信仰引向极致，目连信仰导致的结果必然是信佛出家、吃斋念佛、持身修行；傩信仰导致的结果则是以家族、村落、社区、乃至国家的安危存亡为己任、治国安邦、经世致用。前者是出世的，后者是入世的。导致二者区别的根本原因是它们不同的思想基础：目连戏体现的是以佛教思想为核心的释、道、儒综合体，傩戏体现的是以自然崇拜为核心的民俗信仰、道、儒、释综合体。

综上，傩和目连戏的区别是显而易见的，从表象到实质都有着诸多不同，我们对此应有清醒地认识。

[1] 转引自胡建国:《目连戏中的巫傩幽灵》,载湖南省艺术研究所编《目连戏研究论文集》,艺海编辑部,1993年出版,第175页。

[2] 石生朝、黎建明:《目连戏·南戏源流与声腔形态研究》,文化艺术出版社,1994年10月第1版,第17页。

[3] 曲六乙、钱茀:《中国傩文化通论》,台湾学生书局,2003年出版,第83页。

[4] 刘祯:《中国民间目连文化》,巴蜀出版社,1997年7月第1版,第15页。

[5] 茆耕如:《目连资料编目概略》,台北,财团法人施合郑民俗文化基金会,1993年12月出版,第157页。

[6] 同上,第131、135页。

[7] 刘回春:《祁剧目连戏的兴起年代与艺术形态考》,载湖南省艺术研究所编《目连戏研究论文集》,艺海编辑部,1993年,第84页。

[8] 刘祯:《中国民间目连文化》,巴蜀出版社,1997年7月第1版,第153页。

原载《戏曲研究》2006年第七十辑

Ⅶ. 禁忌——神圣属性的符号表记

——安徽贵池荡里姚傩仪式乐舞中的禁忌现象研究

禁忌是世界各民族中普遍存在的民俗现象，它划出一条不可触及的底线，对人们的思维、行为具有强大的约束力，为各种神圣事物打上的符号标记，对维护其神圣属性具有十分重要的作用。

荡里姚是安徽贵池东南部山区的一个普通村落。这里，每年正月初七、十五都要上演隆重的傩仪式活动，既有各种仪式程序，也有很多流传久远的仪式性乐舞，还有充满祭祀意义的傩戏演出。在这个过程中，有许许多多的禁忌事项，这为傩活动增添了很多神圣、庄严的文化色彩。

一、荡里姚傩活动中的诸多禁忌

在荡里姚傩活动中，禁忌的存在是很普遍的。按照吕大吉先生的分类来说，既有对"神圣实体的禁忌"，如对傩神、嚎啕神、地方保护神的祭祀、礼节不能稍有马虎，不敢稍有不敬；也有对"具有超自然神力和神性的人或自然物"的禁忌，如对社坛、社树、面具、五色伞等具有超自然神力和神性自然物的禁忌，对戴上面具以后的演员——具有超自然神力和神性的人——的禁忌；也有"关于神圣

的地点的禁忌”，如祠堂、社坛、青山庙的一些禁忌；还有“关于神圣的时间的禁忌”，如举办活动的时间要在正月期间的初七和十五，迎神下架要在凌晨四点等等，每年的时间都是基本固定的，不得随意变更。

从表现形式来看，就语言禁忌方面，在面具面前、在祠堂里、在傩活动期间，不能说污秽不净、亵渎神明的言词，也不能说不吉利的话。我在荡里姚采访中，曾经听到荡里姚傩戏会会长吴国胜、姚有志、姚庆椿、姚建秋和村里其他一些人告诉我一个曾经发生的事情，情节如下：

> 过去演傩戏的时候，村子里有个人怀疑傩神灵还是不灵，说了“傩可能不灵”的话，结果当场跌了一跤，别处没有损伤，只把嘴唇跌破，肿得非常难看。这是傩神给的教训，要他当场出丑，把嘴跌破。

在语言禁忌方面，还有不能和戴上面具的演员说话。笔者询问这一禁忌的原因，他们解释不能说话的主要原因是：

> 戴上面具以后，演员就是以神的身份在说话、做事，如果话说多了，说出不好的话来，说出什么破口的话来，后果很严重。

我采访过荡里姚的几位演员，都说是怕戴面具的人说出什么“破口的话”。所谓“破口的话”，就是有损伤的话、不吉利的话。因为戴上面具演员就具有某种神秘的力量，由他的口说出来的话具有超自然的神奇力量，故有此忌。

在行为禁忌方面，参加演出的人必须沐浴，还要提前三天禁绝房事，临打开面具箱子之前还要洗手、在燃烧的稻草把子上熏烟除秽。举行傩仪式和进行乐舞、傩戏表演时，戴面具的演员要先向面

具行礼；乐舞、戏曲只能由男性演出，戏曲中的女性角色也要由男子扮演。龙亭出行时，要用稻草把子沿途熏烟除秽，途经的人家自觉点燃稻草把子，熄灭明火，使其冒烟，以熏除秽气。除了专门参加活动的人员，其他闲杂人等不能随便接触面具，妇女更是不能接触，甚至过去还有规定，妇女看傩戏不能越过祠堂天井，只能在天井以外的区域里看。

这里所体现的主要是对不洁之物的禁忌。稻草熏烟除秽是我国古代燃燎除秽的遗存；沐浴的目的是洗去身上污秽；禁绝房事是杜绝沾染妇女身上的秽气；妇女不能靠近看戏、妇女不能接触面具，是认为妇女不洁的认识的结果。我在岸门刘村采访，该村耆老刘臣璋老先生给笔者讲了这样一个故事：

妇女是不能摸面具的。过去村子里有一个刚嫁过来的新媳妇，由于好奇心强，动手摸了舞伞童子面具的脸，还说"长得怪好的"。可巧这位小媳妇处于月经期，童子很生气，怨她不干净，当天夜里，小媳妇就发高烧、说吓人的胡话，几天就死了。年纪小的女孩子摸摸不太要紧，十几岁以后来了月经就不行了。

这个故事中妇女正处在月经期是个关键因素，因为传统观念认为经期的妇女非常秽气。非常明显，这是对不洁之物的禁忌。

当地流传着很多毁坏面具、不敬面具遭报应的说法，在讲述者口中都是极为生动的。荡里姚不止一个人告诉过我这样一个听来非常恐怖的故事：

"文化大革命"中，大破四旧，当地有个22岁的人烧了荡里的傩戏面具，结果这个人年纪不大就死了，得的一种怪病，死的时候非常痛苦，哀嚎了几天几夜，最后吐血而死。

缟溪曹村还流传着这样一则令人不寒而栗的“真实故事”：

> 前几年，傩戏刚恢复，本村有个青年人偷了三个面具，想拿去卖钱，但是几年也卖不出去，最后自己把它烧掉了。这个年轻人在村子里算是一个能人，会做很多副业，也会做木工，家里比较富裕。后来，在一次用电锯锯木头的时候，这个人莫名其妙地把自己送进了锯口，活活被电锯锯成了两半！

这个故事可能是真实发生的，并且就是不久前发生的。缟溪曹很多人都知道这件事。我在曹其志家里住过，曹其振、曹其志还有其他多人说过这件事，但都没有讲那个年轻人的名字。在他们的思维中，那个年轻人的横死和毁坏面具是有必然联系的。

在缟溪曹还有一个不是传说的“真实故事”：

> 缟溪曹村传统的傩活动日子是正月十三和正月十五，前几年因照顾外出打工的人员，曾经提前举行，改变过一次日期。但在活动中负责放铳的人在放铳时把自己的脸给炸了，面部被毁容。从此，再没有人敢议论改日期的事。

这些本来没有必然联系的偶然事件，一旦被人们赋予内在的必然联系，就具有了非同一般的特殊意义。

在当地还有一个独特的禁忌，即在几个村庄联合的朝庙、朝社活动中有彼此不见面的规定。在荡里姚、茶溪汪、南山刘几家联合的正月十五朝青山庙活动中，依照传统的老规矩，要按姚村、茶溪汪、南山刘、南边姚、西华姚、荡里姚的顺序依次进行，彼此互相不见面。此俗于几年前的一次国际会议期间被打破，从此以后，基本按原定顺序到场，但各村齐聚一堂，不见面的旧习已改。在源溪，缟溪曹、缟溪金、徐村柯正月十三三村联合的朝社活动中，要按照

柯、金、曹的顺序进行，彼此不见面，此俗延续至今。

对于这个习俗的原因，笔者询问多人，但是无人知晓。这个“禁忌”本身也没有明显预设的违禁后果，从这个意义来说也许算不上“禁忌”。笔者从村民所作解释的片言只语里推断，这可能是乱伦禁忌的遗存。因为缟溪曹三村说“柯家是大姐”，荡里姚这里也说“汪家是大姐”，这可能不是偶然的巧合。因为没有足够的证据，其中的原因只好留待今后再作探讨。

在荡里姚傩仪式乐舞中，有几个关键节点处还有一些特殊的禁忌。突出的表现有两处，一处在《舞土地》节目中，另一处在《煞关》过程中。

《舞土地》是荡里姚村与当地各村很不相同的一个节目，刘氏、章氏、曹氏各村没有这个节目，南边姚是只问土地，没有舞蹈，较为简略。荡里姚的《舞土地》，开始有大段的舞蹈，问的过程中每一问题与一段舞蹈相间，故该村称《舞土地》。《舞土地》开始前，主事者点燃一大把香，发给每一个在场者，舞蹈、问答过程中，人人手持一炷香，内心默默念祷，祈盼活动顺利，希望今年百事亨通、一切顺利。

在《舞土地》过程中，一个禁忌是村民不得到舞台北侧角门区域观看，要把这一带区域空出来，以免冲撞土地公公。活动开始前，主事者在北侧的角门上方挂一个红灯笼，这一侧是朝向村外土地庙的方位，是土地公公进出祠堂的通道。挂红灯笼一方面为土地公公引路，一方面设立禁区，村民不可轻近这个区域。

关于《舞土地》时土地公公会亲临祠堂，村里有一个传说。据说有一年祠堂里开始《舞土地》，一位村民回家，方向正是朝土地庙的方向。这位村民在回家的路上，遇到一位白胡子老头，村民问：您到哪里去？老人答：祠堂里舞土地，我到祠堂里去。一会儿，这位村民从家里再到祠堂，却没有找到这位白胡子老头，问祠堂里的人有没有一个白胡子老头进来，大家都说没有。此时，这位村民才觉得那位白胡子老头的长相与面具有些相似，大家意识到是土地

公公到祠堂来了。此后，每一年舞土地时都要把祠堂朝向土地庙一侧的角门上挂上一个红灯笼，并把舞台前这一侧的场地空出来，不让站人，以免冲撞土地公公。尤其强调不能站妇女，更不能站月经期的妇女，否则后果严重。在讲述这个故事的时候，也有人说那个冲撞土地公公的人后来死掉了。

《舞土地》另一个更大的禁忌是扮演土地公公的演员在回答年首关于收成、人口、天花、火盗、读书等等一些问题时回答不顺利，或者张口结舌、答不上来。如果出现这种情况，则预示今年这个方面的情况不妙。我在采访中，很多人告诉我（包括村支部书记姚红斌本人），姚红斌的祖父（已故）是个结巴嗓子，平时说话结巴得很厉害，但是，过去每年都是由他来扮演土地公公，他在回答问题时口齿流畅、发音清晰，和平常绝不一样，就像换了个人似的。村民都认为那是土地公公附体，是土地公公在说话，而不是演员本人。

《煞关》也是荡里姚与别村大不相同的一个仪式乐舞表演，仪式进行得极为认真、慎重。与别村不同之处有：送妖出祠堂时在场的人全部跪地行大礼，跪送神灵；出现了被斩杀妖怪的具体名称“鱼娘子”，据推测可能与本村过去是一个汪洋大湖的地理环境有关。

在《煞关》仪式乐舞中有两个大的禁忌，一个是周仓砍杀鱼妖时不能出现不顺畅的情况，如果出现，则被认为驱逐妖魔不够顺利，将有妖魔为害；第二个禁忌是跑步送妖出祠堂时不能有人在前面跌倒，如果有人在这时跌倒，被认为是大大的不吉利，轻则伤病，重则死亡。

从以上各种禁忌情况来看，全部都是涉及到各种神灵的禁忌，处处体现着神灵的“在场”，体现出活动的神圣属性。同时，我们可以发现，大部分禁忌是对不洁的禁忌，不洁禁忌占据荡里姚傩活动禁忌的中心地位。此外，这些不洁禁忌所涉及的对象多与面具有关，可以证明面具在傩活动中具有非同一般的神圣性。

二、禁忌现象的文化机理

“禁忌”一词在国际上称为“塔布”，源于太平洋波利尼西亚群岛土语，音译为“Taboo”或“Tabu”，我国音译为“塔布”。波利尼西亚人崇拜一种被称为“玛那”(Mana)的超自然力量，认为凡是具有“玛那”的人或物都是不可接触的，否则就会受到灾难性的惩罚。具有“玛那”的人或物就成为禁忌的对象。

关于禁忌的研究也是民俗学、宗教学领域中的一个非常重要而又十分复杂的课题。精神分析学派的鼻祖西蒙·弗洛伊德(Sigmund Freud)说：“‘塔布’，就我们看来，它代表了两种不同方面的意义。首先，是‘崇高的’、‘神圣的’，另一方面则是‘神秘的’、‘危险的’、‘禁止的’、‘不洁的’。”[1]对于“塔布”所具有的这种“神圣”和“危险”的双重属性，学术界的认识是基本一致的。

禁忌在行为上的表现方式多具有不可观察的“不作为”特点。金泽先生认为：“无论发自内心还是源于外力，禁忌都是一种行为规范，旨在约束人们的言行。人们往往把宗教行为理解为‘在做什么’，如仪式或忏悔等；而禁忌强调的却是‘不许做什么’，似乎不能纳入行为的领域。实际上，‘不做什么’本身就是‘在做什么’，我们只能说禁忌是一种十分特殊的宗教行为，而不应把它排除在外。所以在宗教学研究中，学者们普遍地把禁忌归入宗教行为的范畴……宗教禁忌是一种否定性的行为规范，这是其基本特征之一。”[2]

“不做什么”本身就是“在做什么”，毫无疑问，禁忌不仅存在于人们的观念之中，也可以纳入一种特殊的行为方式研究范畴。

禁忌与信仰密切相关。一方面，禁忌以信仰为基础，以一定范围内的集体意识为支撑；另一方面，禁忌又不断强化个人和集体的信仰，成为在一定范围内具有约束效力的行为准则。万建中先生说：“禁忌是人为设置的，就如宗教是人为设置的一样。”[3]金泽先

生说:“宗教禁忌的约束性及其强制性的制裁,需要特定的宗教氛围,尤其需要当事人(人个乃至整个群体)坚信不疑。所谓‘信则有,诚则灵’是也。这是宗教禁忌最重要的一个基本特征,即它是以神灵信仰、神秘交感信仰、对超自然世界怀着虔诚的敬畏之情为基础、为前提的。如果离开了宗教信仰的基础,宗教禁忌就像泄了气的皮球瘫痪在地上。”[4]弗洛伊德则认为:“塔布所代表的禁制和宗教或道德上的禁制并不一样。它们并不建立在神圣的宗教仪式上而建立在自己本身上。它与道德上的禁制所不同的地方,主要是在于它并没有明显的、可以观察到的禁制声明,同时,也没有任何说明禁制的理由。塔布,既没有理由也不知道它的起源。虽然,它们对‘我们’来说是一种不智的,甚至是迷信的,可是,对于那些在此统治下的人们来说,则成为‘当然的’事情。”[5]

在违犯禁忌和由此而带来的严重后果二者的关系上,它们之间并不存在直接的因果关系,有些情况可能没有什么后果,有些情况下出现的某些后果是通过心理作用而间接产生的。心理作用,即信仰,在这个过程中起到了至关重要的作用。在这一点上,学者们多采用弗雷泽的说法,弗雷泽说:“正如希望得到的结果并不真正是由于遵守了巫术仪式而取得的一样,可怕的结果也并非真由触犯了禁忌才出现。如果那个设想的不幸必然要跟随犯忌而到来,那么,禁忌也就不成为禁忌,而是一种劝人行善的箴言或一种普遍的常识了。‘不要把手放在火中’,这句话并不是禁忌,而只是一种常识性的道理。因为这种行为如不禁止,必然要造成实在的后果,而不是一种想象的不幸。”[6]万建中先生认为:“禁忌是不讲道理的,某种语言、某种行为或接触某种人、物与人们认为要降临的恶果之间根本就没有任何直接的联系。”同时,万建中先生又强调:“然而,禁忌的处罚又是不可抗拒的。破坏禁忌所遭受的惩罚由精神上的或当事人自发的内心力量来实行。禁忌强调的是行为的结果,而非动机,它不管人们是不是有意的,也不管违犯禁忌者

具有什么样的身份，它都会施以惩罚。”[7]

万建中先生借鉴前苏联学者弗拉吉米尔·普罗普（Vladimir Jakovlevic Propp）故事形态理论，归纳出民间故事禁忌主题的三个功能 $r^1\delta U$，分别是“禁令”（符号：r^1）、“违禁”（符号：δ）和“惩处”（符号：U），r^1—δ—U，即设禁—违禁—惩罚是“故事内禁忌主题”的基本“叙事范式”，三个情节一起出现，或者省略一到二个，但带有明显的省略痕迹[8]。

以此来观察、分析上述几个报应的故事，尽管具体情节不一，但其结构模式都是一样的，都是 r^1—δ—U，即设禁—违禁—惩罚的基本模式。其基本结构图示为（虚线表示可能发生也有可能不发生的联系，实线表示必然联系）：

设禁 r^1 ---- 违禁 δ —— 处罚U

禁忌叙事模式示意图

r^1（设禁：面具、傩神不可不敬，活动时间不可改动）—δ（违禁：毁坏面具、玷污面具、说对面具不恭的话，擅改时间）—U（惩罚：致死、致伤、致残）。

像这样的关于面具有灵的故事当地还有许多，并且，很多人对这些人的暴死和毁坏、玷污面具之间的必然因果关系都是深信不疑的。因而，这种信念产生了很强的精神约束力，人们对面具都是毕恭毕敬，不敢轻慢，更不要说毁坏面具了。

这样的故事在村子里成为一种强大的舆论力量，对人的精神警戒、约束作用无疑是十分巨大的。

事实上，在多数情况下，由于傩活动中人们普遍遵守禁忌，禁忌“故事”的表现形态更多的是不完整的省略模式，即，只有设禁而没有违禁，因而也不出现惩处。当然，在设禁这一个环节中也以可以看出违禁——惩罚的预定假设后果，的确如万建中先生所说，带有明显的省略痕迹。

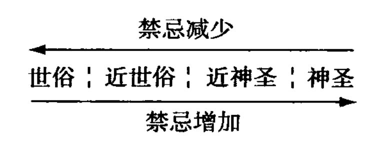
笔者认为，禁忌与“损坏公物，照价赔偿”、“随地吐痰，罚款五元”等各种规章制度、行为准则不同，如若违反禁忌，施行处罚的主体应是存在于人们心目中的某种不可确知的神秘力量，如果由人来施行处罚的话，也一定是因为惧怕神秘力量的更大处罚而主动进行的一种避祸手段，或者是人作为神秘力量的代言人施行处罚。

说到底，违犯禁忌和由此而带来的严重后果二者的联系是人为赋予的，具有符号学意义上的象征符号内涵。不过，作为一种文化符号，禁忌在表现形态上具有不以具体形态表现的抽象特性，这和它是一种“不做什么”的否定性的行为规范基本特征有直接的关联。

三、禁忌现象与神圣观念

从上文分析可以发现，禁忌源于神圣观念。吕大吉先生在梳理了史密斯、弗雷泽、马雷特、杜尔凯姆和瑟德布罗姆等人的相关研究之后说：“关于禁忌的起源问题的学说，基本上是一致的，一脉相承的。他们都认为宗教起源于神圣事物与凡俗事物的划分。宗教意识发端于神圣观念，而神圣观念和神圣事物必然伴生相应的禁忌规定。禁忌观念是神圣观念的本质规定性，有神圣观念就必然有相应的禁忌规定，而没有禁忌规定，神圣物就必然与普通凡俗之物无异而不复成其为神圣。”[9]

据此推论，一项活动所包含禁忌成分的多少和它的神圣性成正相关关系。如果把“神圣”和“世俗”作为二元对立的两端来对置的话，这句话还可以说成：一项活动所包含的禁忌越多，活动就越接近神圣；所包含的禁忌越少，活动就接近越世俗。图示如下：



从这个意义来讲，禁忌就是神圣属性的符号表记。

四、从一位挑战禁忌的勇敢者看禁忌的"游戏规则"

设禁，是禁忌的建构；破禁，则是禁忌的解构。从理论上讲，既然禁忌是人为设定的，人也有能力重新设定，或者打破它。不过，冲破牢固禁忌的强大约束力需要极大的勇气，更需要一定的信仰思想基础。

1956年，荡里姚就出现过一位敢于打破禁忌的女勇士，她，触及了当地傩活动的底线，登台唱了傩戏！

2005年春节，当我第一次来到荡里姚考察的时候，就听到同行的池州市文化局的同志说到荡里姚曾经有过女演员上台演傩戏的惊人之举。这一举动，发生在50年以前，至今仍远近传扬，仍不时被人们提起，并且远在市里的一些人也知道这件事。无疑，这一举动属于惊世骇俗之举，在当地的冲击力还是很大的，影响力也是持久而深远的。

2006年春节，我再次来到荡里姚，听到村子里还有人提及这件事。这引起了我的注意，很想当面谈谈，了解一些当时的情况。可是，因为姚家的这位姑娘早已远嫁青阳，我一直没能采访到她。

2006年8月，我又一次来到荡里姚，当吴国胜、姚红斌、姚有志等人知道我想了解当年那位勇敢者的情况的时候，先是准备由村里派车带我去青阳县，到她家里去采访，后来又改成把她请来，顺便可以来姚街看看。于是，我很幸运地和这位姚家的"姑奶奶"见了一面。不过，50年的岁月，已使这位当年风华正茂的青春少女变成了一位阅尽沧桑的古稀老人。

姚桂芳是姚有志的近房，比姚有志长一辈，姚有志称她姑姑，她每次来到姚街就住在姚有志家。采访在姚有志家进行，采访时姚有志在场。下面是这次采访的记录：

采访时间：2006 年 8 月 22 日上午。采访地点：姚有志家。

姚有志（以下简称志）：里边坐吧，到里边坐，喝茶。

笔者（以下简称孟）：您老好！谢谢您这么远来了，麻烦您了。

姚桂芳（以下简称芳）：不麻烦。

孟：请问您的大名是哪几个字？

志：问你的名字。

芳：姚桂芳。

孟：您是哪一年出生的？

芳：五月十三，属猪，今年七十二了。

孟：哪一年？

芳：……（语塞）

志：1937 年吧？可能是。

孟：我回去查查历书吧。您现在哪个村子？（经查阅万年历，1935 年是猪年，到 2006 年按照农村传统的虚岁计龄方法恰好七十二岁。）

志：青阳县杜村乡红光村。

孟：离这有多远？

志：35 华里。

孟：您还记得您上台演傩戏唱的哪一角吗？

芳：上台唱的是喜星。

志：是《五星会》里的喜星。《孟姜女》里的孟姜女也排练了，没有出台。

孟：您记得是哪一年吗？

芳：是 56 年吧？不是 56 年就是 57 年。

志：是 56 年。

孟：您当时有多大？

芳：记不清了。（经笔者推算为22岁）

孟：不是说女的不能演傩戏吗？您怎就演了？

芳：我喜欢就演了。我14岁就在学校里唱黄梅戏，喜欢。

孟：没有人说不让演吗？有人反对吗？

芳：没有人反对，说演就演了。

志：我父亲叫姚惟忠，他是为首的，他们是兄妹，我父亲支持，就演了。我父亲还有几个人要在傩（姚有志都是读作"nan"）戏里头演黄梅戏，当时管事的不让演，他们就编了一出《打天王》，把那个人比作天王，还作了一副对子：爱听就听，爱看就看，听看请自两便；说好就好，说歹就歹，好歹要演三天。那个人就不敢反对了，在傩戏里头也演了黄梅戏了。

孟：那是哪一年？

志：解放的前两年。

孟：解放前就改革了，56年又改了一次。

志：是的。

孟：听说女的不能演傩戏，您演了以后有什么事吗？

芳：演了就演了，没有事。不让女的演是封建。我上过中学，回村还是宣传队员。

志：她唱得好，到了青阳杜村就是导演了，自己也唱，唱黄梅，排演《二龙山》。

孟：杜村演傩戏吗？

芳：不演。我在那里排戏，连个丫鬟都找不到。

孟：您是第一个上台演傩戏的女演员吧？

芳：是的，是第一个。

孟：那很不容易。怎么第二年就不演了呢？

志：第二年就停了，一停就是几十年。

其实，姚桂芳老人不仅是当时敢于登台唱傩戏的第一人，而

且，到如今50年过去了还没有听说有第二个登台唱傩戏的女演员！只是会长吴国胜在笔者问及将来的打算时说过有培养女演员的打算，不过那是用在接待旅游的平常演出，目标究竟能不能实现，能不能用于春节的正式活动，还都是难以确定的未知数。

从采访情况我们还可以看出，姚桂芳之所以能够顺利登台，一方面靠她个人的勇气，另一方面得益于她的文艺素质，更为重要的是当时已经解放多年，无神论的思想已经有了广泛深入的影响，这是极为重要的思想基础。姚桂芳上过中学，又在宣传队里搞宣传，接受新思想的影响较多，她所说的"不让女的演是封建"，可以看出她所具有的反传统思想基础。另外，得到周围人的舆论支持，也是具备较为广泛思想基础的一种体现，姚惟忠等本身就是勇于改革的人，对改革易于接受，这也是变革所需要氛围方面的重要基础。

我在问话中提到"听说女的不能演傩戏，您演了以后有什么事吗？"其实内心是想问"有没有不好的报应"这样的问题。由于这个问题太唐突，以至于我不忍心提出。但是，老人斩钉截铁的回答："演了就演了，没有事。不让女的演是封建！"完全回答了我内心的问题。其答案就是：我不信那一套，就没有报应！

这个事例可以说明，禁忌的符号意义是人为赋予的，当人们信仰发生变化、赋予符号以新的意义时，禁忌的符号意义被重新阐释，当原有的信仰基础基本不存的时候，禁忌的符号意义被解构，禁忌也是可以解除的。打破禁忌需要勇气，更需要一定的思想、信仰基础。从上述这个勇于破除禁忌的例子中可以看出，当时人们在新中国多年的无神论思想教育下，信仰基础已经动摇，已经不大相信傩神驱邪的事情了。这隐隐约约预示着即将到来的"破四旧"风潮。

当然，我们还不难发现，解除禁忌的同时，连同禁忌一起被解除的还有禁忌对象的神圣属性。傩戏中既演了黄梅戏，又允许女

子登台，往日神圣的仪式活动已经变成了颇具观赏价值的艺术表演，其中的神圣性不说荡然无存，也必然是大打折扣了。

---

[1] [奥]弗洛伊德：《图腾与禁忌》，杨庸一译，中国民间文艺出版社，1986年5月出版，第31页。

[2] 金泽：《宗教禁忌》，社会科学文献出版社，2002年2月第2版，第19页。

[3] 万建中：《解读禁忌——中国神话、传说和故事中的禁忌主题》，商务印书馆，2001年版，第26页。

[4] 同注2，第23页。

[5] 同注1，第32页。

[6] [英]詹·乔·弗雷泽：《金枝》(上册)，徐育新等译，大众文艺出版社，1998年出版，第31页。

[7] 同注3，第11页。

[8] 参阅万建中：《解读禁忌——中国神话、传说和故事中的禁忌主题》，商务印书馆，2001年版，第25-40页。

[9] 吕大吉：《宗教学通论新编》，中国社会科学出版社，2004年8月第1版，第225-226页。

原载《民族艺术》2008年第3期

Ⅷ. 祠堂的象征与隐喻

——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐场域文化内涵研究之一

在安徽贵池东南山区村落的傩仪式活动中，凡是有祠堂的家族都把祠堂作为活动的“大本营”。如荡里姚、楼华姚、山里姚、刘街上村、岸门刘、凤岭刘、立山刘、太和章、茶溪汪、徐村柯等等，都是如此。他们把面具存放于祠堂，“迎神下架”、舞伞等仪式乐舞、傩戏演出等都在祠堂举行，外出的起点也在祠堂，最后还要回到祠堂。祠堂被毁的村子，如刘街下村、缟溪曹等，则用当地称为“队屋”的大房子作为基本场所。“队屋”是过去生产队开会用的公房，除了作为傩的活动场所之外，现已基本派不上别的用场。此时，“队屋”成为了祠堂的替代物。

这样，可以说该地区所有的村落都把祠堂（包括替代物——“队屋”）作为傩活动的固定地点，祠堂成为傩活动中一系列仪式的主要场域之所在。

薛艺兵先生认为：“一个仪式，就是一个充满意义的世界，一个用感性手段作为意义符号的象征体系”[1]，“由于仪式是一个‘符号的聚合体’，是一个由象征符号构建起来的‘虚拟的世界’，因此仪式情境中的几乎所有可感知形式，包括音乐在内，都可能具有象征

符号的性质。”[2]

在贵池傩仪式活动中，这一点似乎表现得尤为突出，一件物品、一个道具、一段乐舞、一出戏剧，无不被赋予超越自身形态的象征与隐喻涵义而成为一种文化符号。

由于傩仪式本身就是一个充满象征与隐喻的“文化表演”，因而，贵池傩活动就是由象征和隐喻符号组成的“意义聚合体”。换句话说，贵池傩活动中的任何一个道具，任何一个场域，任何一个动作，任何一句唱腔，其意义都不是仅仅止于其本身表面意义的，而是无不包含着超越其具体形态的抽象意义。我们在理解这些文化事项的时候，也绝不能仅仅止步于对其表象的理解，必须做深入的文化分析。只有这样，才能理解荡里傩文化的深层含义，才能理解世代编织着这张意义之网的人们的精神世界实质。

那么，作为傩仪式乐舞活动主要场所的祠堂，具有怎样的象征与隐喻意义？它为傩活动带来哪些文化色彩？本文拟从以下几个方面作出初步的探讨。

一、历史悠久的祠堂文化

祠堂文化在我国具有极为悠久的历史和非常厚重的文化积淀。

本来，祠堂是祭祀祖宗的地方，又有宗祠、家庙等称谓。它曾经遍布全国各地。刘黎明先生认为“作为祭祖的场所，民间祠堂与天子宗庙同源而异流”，“可称为血脉崇拜的圣殿。”[3]在我国封建礼制中，祭祖是家族最为重要的大事，祖先在祠堂里享受子孙后代的春祠、夏禴、秋尝、冬烝四时之祭，延续“血食”。而不能享受祭祀的“血食”则是家族灭亡、朝代更替的代名词。从这个意义来讲，祠堂就是祖宗血脉延续、家族姓氏长存的象征。不仅如此，祠堂常常又是家族议事、族人会聚、表彰节烈、惩处忤逆的场所，甚至是家族施行家法的“公堂”，发挥着多种功能。

立祠堂祭祀祖先在我国具有非常悠久的历史传统。

天子立祠祭祀祖先，从出土的墓葬、甲骨文字中可以见到商代就有了。据甲骨卜辞专家陈梦家研究，立于宗庙的神主称为“示”，“示”所在之处，后世称为宗庙，在卜辞中有不同的名称，如宗、升、家、室、亚等，宗庙建筑名目繁多，如东室、南室、大室、小室等是祭祀之所，宗、家、室、亚等是藏主之所[4]。此时已有相当完备的体系。周代，由于宗法制的确立与强化，庙制更加完备。《礼记·王制》说：“天子七庙，三昭三穆，与太祖之庙而七。诸侯五庙，二昭二穆，与太祖之庙而五。大夫三庙，一昭一穆，与太祖之庙而三。士一庙。庶人祭于寝。”周代的“四时之祭”成为后世追摹的样板。“四时之祭”即《周礼·春官宗伯》所载的“以祠春享先王，以禴夏享先王，以尝秋享先王，以烝冬享先王”，这在《诗经·小雅·天保》中也有一样的说法：“禴祠烝尝，于公先王”，汉人毛亨传曰：“春曰祠，夏曰禴，秋曰尝，冬曰烝”。

据刘黎明先生研究，民间的祠堂是西汉时开始发展起来的。汉代的祠堂，多为石质，建于墓前，故又称“石室”。魏晋以后，民间祠堂的发展相对缓慢。宋代，由于理学盛行，朱熹在《家礼》中规定“君子将营宫室，先立祠堂于正寝之东”，“或有水盗，则先救祠堂，迁神主遗书，次及祭品，后及家财。”此时，名宦巨贾、强姓望族，均建祠堂，以显其本，以祭其祖[5]。

祠堂真正的普及到民间，是在明朝嘉靖之后。这和官方的政策提倡和社会经济发展有密切关系。嘉靖十五年(公元1536年)，当时的礼部尚书夏言上《请定功臣配享及臣民得祭始祖立家庙》奏议。他在奏议中说：“臣民不得祭其始祖、先祖，而庙制亦未有定则，天下之为孝子慈孙者尚有未尽申之情。臣忝礼官，躬逢圣人在天子之位，又属当庙成，谨上三议，渎尘圣览，倘蒙采择，伏乞播之诏书，施行天下万世，不胜幸甚”(转赵华富 2004:148)。夏言所奏议的三件事中就有“乞诏天下臣民冬至日得祭始祖”、“乞诏天下臣

工建立家庙”两条。夏言的奏议得到嘉靖皇帝的首肯。这是民间祠堂规制和祭祖礼制的重大改革。再加上当时社会经济的发展，民间仕宦之家建祠祭祖已成风习。赵华富先生对徽州现存祠堂的研究可以提供证明，他在《徽州宗族研究》中统计徽州宗祠有 47 座，得出结论：“徽州宗族祠堂兴起于明代中期，主要是嘉靖、万历年间。”[6]但按照礼制，此时普通平民仍是“祭于寝”，因而，建有祠堂的大多是家中出过官员的名门望族。

皖南徽、池一带由于是朱熹老家“文公阙里”，因此建祠之风尤盛。民国《歙县志》卷一《舆地志・风土》卷记载：“邑俗旧重宗法，聚族而居，每村一姓或数姓；姓各有祠，支分派别，复为支祠，堂皇闳丽，与居室相间”。休宁《 竹林汪氏宗祠记》记载：“村落间，祠宇相望，规模宏敞”[7]。笔者在考察中，在贵池东南乡许多村子里见到保存完好的祠堂，如荡里姚、太和章、刘街上村、岸门刘、凤岭刘、立山刘、山里姚、茶溪汪、徐村柯等，这些祠堂都是建在村中，和居民住房杂处。有些家族的祠堂规模宏大，气势非凡，从残存的雕刻、饰物中仍依稀可见当日的辉煌。这里的祠堂有总祠堂，也有分祠堂，如南山刘氏家族的总祠，一条公路从祠堂中间穿过，剩余的部分一边略加改造（装上大门）放着刘氏祖先的牌位，另一半成了一户村民居住的民房，这个祠堂规模很大，已遭毁坏，深为可惜。刘姓各村的祠堂，比如岸门刘、凤岭刘等，都是当年刘姓八大房头从这里分出后所建的支祠。

经历了“文化大革命”十年浩劫，还有这么多凝聚人类智慧的精美古建筑在深山里幸免于难，得以保存，这一方面得益于大山的屏护，一方面则得益于当地人较为牢固的传统家族观念。近年来社会安定，经济发展，许多家族筹款修缮宗祠，甚至还有祠堂被毁的家族在原址重建新祠，如缟溪金村等。这不仅仅反映出物质生活的繁荣，也体现人们信仰的复苏。

旧时，祠堂的经济来源除了族人的捐助，“义田”的收入是一笔

重要的来源，是祠堂正常运转的物质基础。

“义田”始于宋代。北宋中期，大臣范仲淹开“义田”风气之先，他利用自己的官俸独资购买良田1000余亩，用其所出来赈济范氏族人，使贫困族人衣食有所保障，婚嫁丧葬有所依赖。此后，经朱熹等宋代理学家的大力提倡与推行，族田成为宗族祭祀物资的重要保障，也成为家族救济措施的一项基本制度，在收族、敬宗方面发挥了极为重要的作用。朱熹在《家礼》中规定：“初立祠堂，则计见田，每龛取其二十之一，以为祭田。亲尽则为之墓田……皆立约闻官，不得典卖。”[8]清人张永铨在《先祠记》中说到：“祠堂者，敬宗者也；义田者，收族者也。祖宗之神依于主，主则依于祠堂，无祠堂则无以妥亡者；子侄之生依于食，食则给于田，无义田则无以保生者。故祠堂与义田并重而不可偏废者也。”[9]“义田”成为和祠堂一样重要的收族敬宗的手段。祠堂主要体现在精神方面，义田主要体现在物质方面，物质和精神两根纽带把族人从抽象的精神世界到实实在在的物质生活紧紧地联系在一起，所具有的强大凝聚力、权威性，使家族自治成为一个从精神到物质的实体。

这种风气一开，各地宗族竞相效仿。而作为朱熹故乡“文公阙里”的徽州，此风更盛。明清以来，徽州宗族的家谱中关于族田的内容比比皆是，不胜枚举。如《古歙城东许氏世谱》卷七《许氏家规》有：

> 祭之有田，业可久也。传曰无田不祭，盖谓此尔。吾宗祭社、祭墓、祭于春秋，俱有田也。[10]

休宁《江村洪氏家谱》卷十四《宗族祀田记》记载：

> 宗祀之所赖以久远者，惟田。礼曰：惟士无田，则以不祭。田固蒸尝之所由出也。吾家宗祠既建，钟鼓既具，则春

秋禋祠，所恃以备羊豕、洁粢盛，立百年不敝之贮者，非田不可……后世子孙，即有公用急需，勿得妄动祀田。如弃田，是绝祖宗血食也[11]。

据统计资料，民国时期徽州耕地共1183477.46亩，宗族拥有土地169431.49亩，占耕地总数的14.32%，其中黟县的比例竟高达39.96%，而公堂占有山林的比例更高，有些村庄竟达87.6%。[12]

宗族占有的土地名称有很多，如族田、祭田、祠田、墓田、义田、学田、公田、社田、会田等，总起来可以归为祭田、义田、学田三大类型。祭田为祭祀祖先而设，收入主要用于祭祀；义田为赈济族中贫弱孤寡而设，收入主要用于抚恤族人，“救济贫困、孤寡和遭遇饥荒及不测事件的族人，避免他们流离失所、逃亡道路而造成家族的离散，达到收族的目的，是设置族田的主要用意。义田主要用于这一项开支”[13]；学田为资助、奖励族人接受教育、求取功名而设，收入主要用于兴办义学、补贴学子日常及应试费用、奖励取得功名者等教育开支。

笔者在采访中问及贵池当地各村傩戏演出的开销来源时，上年岁的村人大都能告诉我过去是靠祠堂公田的收入，但现在要靠各家捐助了。过去演出中的“吃腰台”都是祠堂公中出钱出粮，如今需要各家凑份子或者各个房头轮流承担，是一种变相的摊派，所以情况大不如前了。

二、个案——荡里姚氏宗祠概况

姚街傩事活动的主要场所在姚氏宗祠。姚氏宗祠建于明嘉靖年间，清嘉庆二十一年（1816）重修，祠堂原为五进，现保存下来三进，整个建筑雕梁画栋，气势恢宏。1988 年成为市级文物保护单位。

祠堂坐东朝西，依山势而建，背靠小香山，前眺白洋河，居高临

下，很有威严。祠堂朝向与村中的主干道方向一致。

笔者在考察中发现当地祠堂的朝向并不是固定不变的，多是根据具体情况而定。但是，如果按照朱熹《家礼》的说法："凡屋之制，不问何向背，但以前为南，后为北，左为东，右为西"[14]，那么所有的宗族祠堂朝向全部都是统一的坐北朝南了。

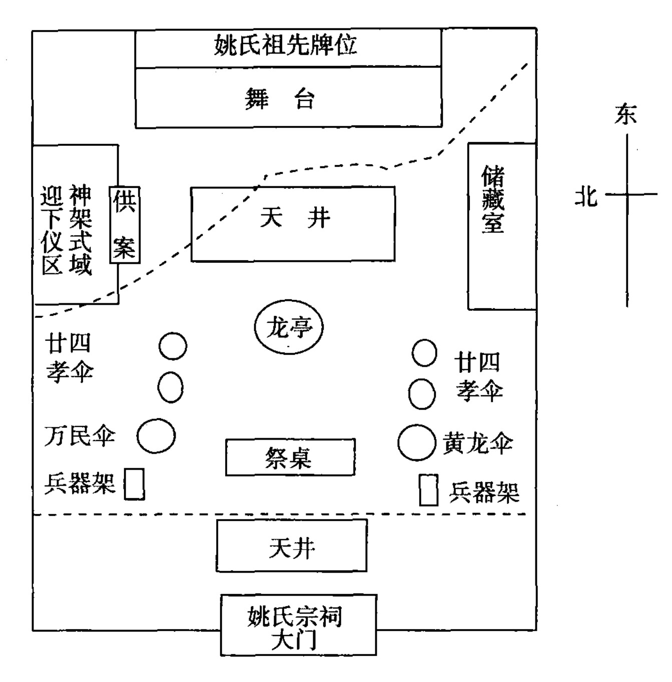
姚氏宗祠能够在"文化大革命"中幸免于难，是因为祠堂高大宽敞，在"文革"中被征用作为当地粮站的库房了。昔日宗族祭祖的场所在粮站库房这一"革命"岗位上找到了它发挥贡献的位置，服务于人民了。这使它逃过一劫。但不知当年决定祠堂命运的人究竟是出于保护的目的，或是内心深处有恻隐之意不忍拆毁祠堂，抑或是姚氏后人心存对祖宗的敬穆，如今无从得知；或者没有别的企图就是单纯的想用这大房子，如果是这样，那就是祠堂自己救了它自己。不管怎样，是人也好，它自己也好，它幸运地保存下来了。而那些在当时的环境中找不到合适用处的面具、服装就没有祠堂这么幸运，惨遭焚毁。尽管村民口头传说中那些烧毁面具的人遭到报应，死得如何如何的惨，然而，老面具已经是荡然无存、永远地消失在历史的浩瀚之中了。

三、祠堂的仪式区域与功能

春节举行傩活动期间，各个村落的祠堂都会布置得雍容华贵，气象森严。仍以荡里姚氏宗祠为例，春节活动期间，祠堂大门内第二进摆一祭桌，两侧的一应卤簿执事呈左右对称陈列。左侧的兵器架上柱立着龙头杖、钺、金瓜、铜钱、顶子、日牌，兵器架里边是黄龙伞、"二十四孝伞"中的二把；右侧对应为龙头杖、钺、金瓜、铜钱、顶子、月牌、万民伞、二十四孝伞中的另外二把。再往里，祠堂的中心位置摆放着雕刻精美的龙亭。龙亭在傩仪式活动中非常重要，从傩仪式正式开始以后，玉皇大帝、童子、父老三枚面具要放在龙亭之中供奉，村民说"这三位神是所有神的代表"；在正月十五朝庙

活动中，要抬着龙亭出行，以龙亭为中心，一路敲锣打鼓，前呼后拥，还不断有人朝龙亭作揖、跪拜。

姚氏宗祠基本设置及具体区域如下图所示：

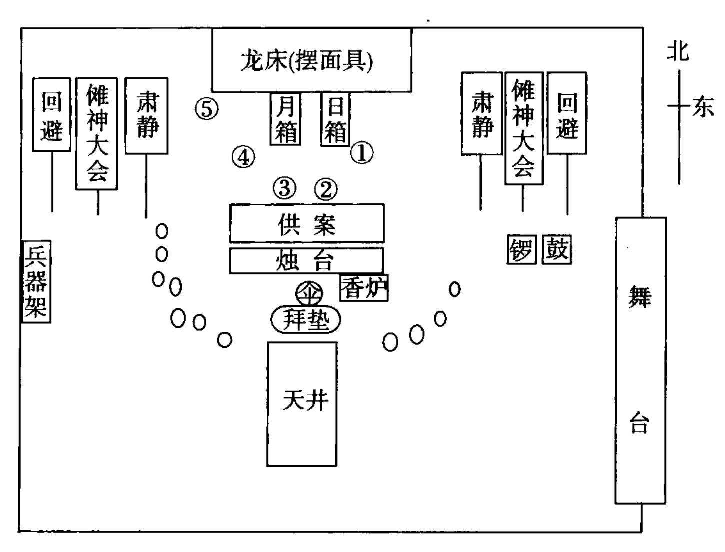


姚氏宗祠仪式场域示意图

整个祠堂都是神圣、庄严的仪式空间。但不同位置的神圣程度有所不同，又可以划出相对的神圣与凡俗区域。当进入祠堂大门，过了第一个天井，从两边排列着刀枪斧钺兵器的通道走过，黄龙伞、万民伞、二十四孝伞、龙亭等仪仗执事营造的严肃气氛逐步增加，越往里走感觉越强烈。图中用虚线隔开的三个区域由大门向内是神圣程度递增的三个区域。其中，舞台和迎神下架区域是最为神圣的两个区域，所处的整个祠堂东北部是各种仪式的主要

场所，也是禁忌最多的区域：按照传统观念，看傩戏时妇女不能越过舞台前的天井，更不能登上舞台，当然也不准进入迎神下架区域；演员在迎神下架区域戴上面具，然后由人引领到舞台东北角后台等候演出，按照传统，此时不准任何人和他们讲话；儿童可以较为自由的在前面两个区域玩耍，里面的一个区域则不可任意玩耍。这些无不向人昭示着这个区域里的神圣与庄严。

同一个小区域之中不同位置的神圣程度也有不同。每年正月初七凌晨四点开始的“迎神下架”是傩活动开始的第一个仪式。活动在祠堂北侧的迎神下架区域进行。本区域集中了龙床、面具、祭桌、烛台、肃静牌、回避牌、兵器架等很多仪式中的重要用品。以2005年春节正月初七的迎神下架仪式为参照（每年的参与人员基本稳定，有时略有变化），现绘场域物品陈列及参与仪式人员、旁观者位置示意图如下：



姚氏宗祠迎神下架仪式场域示意图

说明：图中带圈的数字是仪式中五个取、擦、摆放面具人员的位置，2005年春节参与这个仪式的人员及其分工情况如下：

①为姚继生，负责从箱子取出面具，②③为姚建秋、姚克厚，他们二人分别把每一个面具在香炉上熏一下，然后用药棉蘸白酒仔细擦拭面具各个部位，④为姚红光，他用毛巾把面具擦干，⑤是姚新祥，他负责把面具按固定位置摆在“龙床”上。“伞”的位置是姚街傩戏会长吴国胜持伞和喊断的位置，锣鼓的演奏者是姚有财、姚有志，位置在舞台的左前方。

兵器架上插握笔的拳头、偃月刀、双戟、蛇矛、矛、戟等武器，配合“肃静”“回避”“傩神大会”牌，显得气象森严、威风凛凛。另外，图中的没有数字的圆圈的位置是旁观者的站立位置。

此处的供案上摆有猪头、鸡、鱼、酒、谷物等供品，极为隆重。

我们可以清晰地看到，日月箱、龙床一带是最为神圣的禁区，参与擦拭、摆放面具的人都是村中有一定地位、身份的人，并且活动前要沐浴、更衣、熏香，好几天以前就要禁绝房事。这个局部是属于神的区域。来参拜的人只能在拜垫前进行各种祭祀仪式，围观的人只能站在外围（图中没有数字的圆圈位置），这里属于凡俗的人的区域。

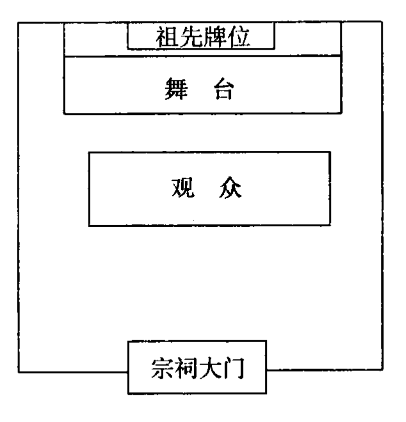
值得注意的是此时的一锣一鼓的位置是颇有意味的。在这个仪式中，一个大鼓和一面大开锣从舞台上搬下来，置于舞台前侧，击鼓、打锣各一人，面朝龙床方向，位置处于极为神圣的中心区域与围观者凡俗区域的边缘地带。显而易见，锣鼓乐器是作为沟通人神的中介而存在的，锣鼓声是给神听的，是人对神的一种奉献，人用锣鼓声与神沟通，请神下临人间。

其他村落的祠堂大小不等，道具形制及其华美程度也因各村经济实力等方面的不同而有所差异，具体位置的布置也有所不同，但基本区域的划分及其文化意义则是大同小异，大多数村庄都是相同或大体相似的。

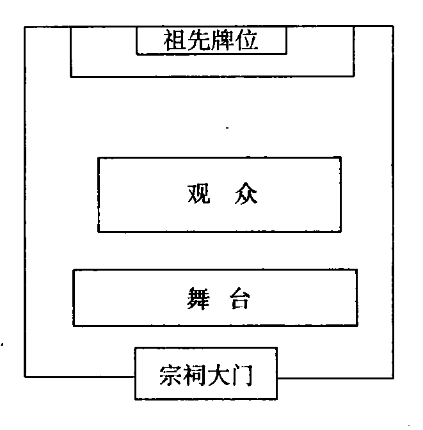
四、舞台朝向的不同意义内涵

考察中，祠堂里舞台的朝向也引起了笔者的注意和思考。当地大多数家族的舞台设置是固定不动的舞台，方向是背向祖宗牌位、面朝祠堂大门；而当地唯一一个真正以唱高腔闻名的太和章村的舞台则是每年临时在祠堂搭建，搭在祠堂门内，方向与荡里姚相反，且演出当晚即拆。

经过仔细的分析，我发现这种舞台的朝向设置绝不是随心所欲的无心安排，其中蕴含深刻的思想内涵。



荡里姚舞台及朝向示意图



太和章舞台及朝向示意图

荡里姚等村落的舞台和神的方向一致朝向人，太和章的舞台和人的方向一致朝向神。由此带来二者在表现形态、表达方式、表达内容、基本功能等诸多方面的不同：前者的表演是代神向人宣谕，后者的表演是代人向祖先献祭；前者的祭祖色彩很淡，后者的祭祖色彩很浓；前者表演戴面具、唱傩腔，后者表演几乎不戴面具（只有极少的片断戴面具，且只戴半脸）、唱高腔；前者所唱傩腔艺术化程度较低，较为原始，后者所唱高腔艺术化程度较高，具有一

定的舞台化特点；前者演出的参与者系业余性质的农民艺人，后者演出的参与者为半职业化程度较高的艺人；最重要的一点，前者有神出面代人驱邪的“煞关”仪式，后者没有这一程序。

太和章的道具箱子中，有一个木头做的虎头模型，演出中不用，只用来供奉。村民的解释是这是为了祭祀祖先用的，章氏祖先是猎人，故用祭奠虎头表示不忘祖先根本。另外，在太和章村民中还有一个关于祖先来此定居的传说。传说很久以前章氏三兄弟来到此处打猎，休息的时候在此地点起篝火，老三的狗在火堆旁睡着了，兄弟们走了以后发现狗丢了，几天后又回来寻找，发现狗还在这里睡着，唤醒狗以后，老二说：老三，看来这里就是你的地方啦。老三见此处山川秀美，于是定居于此。同时，在太和章傩戏结束送神出门时，还有一个鲜为人知的仪式，我百般打听，才知道是一个与他们的祖先来此定居以后的艰苦创业有关的仪式，为了尊重文化持有者，笔者在此隐去具体细节。这些仪式内容，无不使太和章氏家族的傩仪式活动具有了极为浓厚的祭祀祖先的色彩。这是太和章与邻近各村很不相同之处。

太和章村的章端桂、章常荣、章发旺、张启发等几位主要演员都有参加当地黄梅剧团的演出经历，有的还是 2004 年九华山目连戏大型演出的骨干演员，章常荣扮演刘氏、章端桂扮演傅相、章启发扮演小丑，演出非常轰动。另外，太和章村的舞台与其他村落一个很大的不同还在于太和章村的舞台是临时搭建的，并且在演出当晚即予拆除（演出一结束，立即拆除一块台板，象征舞台已经拆除，当晚或者在其他日子另行全部拆除也可以）。

这些都使得该村的仪式形式与内涵都有别于其他村落。

类似于太和章设置舞台方向的情况在邻近的徽州也有，例如位于祁门县新安乡珠林村的余庆堂古戏台就是如此，它建于清朝同治年间，距今已有 130 多年的历史，“和徽州大多数祠堂一样，这是一座前后三进的建筑，所不同的是，祠堂的大门楼就是戏台的后

台，人们进出祠堂，须从低矮的台板下穿过。古戏台一般都建在祠堂的前面，与享堂遥遥相望。这样的设计，一是出于维系宗族血缘关系的需要，二是体现宗族的威严。徽州人讲究忠孝节义，尊祖敬上，演戏时打开享堂的隔门，既可与祖宗同乐，又可强化宗族男丁的宗法观念。"[15]（着重号为笔者所加）这种方向设置的意义一目了然！

与此相对的，荡里姚以及贵池许多村落的傩戏舞台方向意义主要体现在请神宣示吉凶以及请神驱邪上。通过对照，这一点可以得到清晰的显露。

那么，这里用作驱傩场所的宗祠的祭祖功能是否已经荡然无存了呢？当然不是！以荡里姚为例，笔者经过反复考查，仔细辨析，发现荡里人为了适应本村独特的姓氏人口结构，采取了傩、祭分离的方式，把祭祖的成分体现在另外的仪式之中了。

在上文的"姚氏宗祠基本设置及具体区域"图示中，细心的人会发现进大门后第一个天井里边有一个祭桌，这里是祭祀姚氏祖先的场所。每年的傩事活动中，姚姓族人走进祠堂在这里上香、焚纸、鞠躬，祭拜祖先，外姓人不举行这个仪式。这个祭桌和舞台幕布后面的祠堂墙壁上仅存的一块"姚氏祖先"牌位遥相呼应，成为该祠堂仍在发挥祭祖功能的一个见证。

春节大年初一，祠堂里还有一个祭祖仪式。2006 年春节，笔者在荡里姚和村民一起过春节，除夕夜我和会长吴国胜等几位傩戏会的骨干人员一起到村外土地庙看村民如何在这个特殊时刻争上第一炷香。回来时已过零点，已经算是正月初一了。姚新祥告诉我祠堂里有一个每年都有的"出行"仪式，邀我去看看，吴国胜为了陪我，也去了现场。几位姚氏家族的人聚集祠堂，点燃香、烛、纸马，放鞭炮、烟花，还放了三铳。行礼程序是先朝祠堂门外行鞠躬礼，次对祖宗牌位方向行跪拜大礼，然后对傩面具的摆放区域行鞠躬礼。不同方向的礼仪的含义是非常清楚的，朝外祭拜天地，朝内

祭拜祖宗,朝面具祭拜傩神,三个方向膜拜的对象分别是天地、祖先和傩神。其中以对祖先的跪拜礼节最重。在这个过程中,在进行到对傩神行礼的时候,姚新祥过来邀请吴国胜参加,他说:"老吴,这是敬菩萨的,请你也参加"。吴国胜参加了敬傩神这个仪式。显然,祠堂里的不同仪式是有着不同文化含义的。

结　语

祠堂被用作傩活动的基本场所以后,其功能已部分发生转化。一方面,祠堂是仍是家族祖宗血脉的象征,同时又是村落全体居民住房的象征符号,隐喻着村落的所有处所。当祠堂用于族人祭祀祖先时,它属于一个具体的家族,以血缘关系为中心,发挥祠堂收族敬宗的一般功能;当祠堂用于行傩驱邪时,它属于全村居民,把鬼怪邪祟从祠堂赶出去就象征着从全村所有居民的家中赶出去。它以地缘关系为中心,发挥着整合村落的特殊功能。

由于傩仪式的主要活动在宗祠举行,不可避免地为当地傩文化涂上一层浓重的宗族色彩。因为祠堂场域的独特内涵,驱邪与祭祖不同的文化主题在此发生交织与融合。祠堂也成为具有双重属性的文化符号,成为家族文化、村落空间的血缘关系、地缘关系融合、交错的双重文化主题的象征和隐喻。

---

[1] 薛艺兵:《神圣的娱乐——中国民间祭祀仪式及其音乐的人类学研究》,北京,宗教文化出版社2003年出版,第32页。

[2] 薛艺兵:"仪式音乐的符号特征",《中国音乐学》,2003年第2期,第13页。

[3] 刘黎明:《祠堂·灵牌·家谱》,成都,四川人民出版社,1993年版,第5页。

[4] 陈梦家:《殷墟卜辞综述》,北京,中华书局,1988年版,第460、468页。

[5] 同注3,第14、15页。

[6] 赵华富:《徽州宗族研究》,合肥,安徽大学出版社 2004 年版,第 147 页。
[7] 同注 6,第 151 页。
[8] 同上,第 289 页。
[9] 同注 3,第 36 页。
[10] 同注 6,第 290 页。
[11] 同上。
[12] 同注 10,第 268 页。
[13] 徐扬杰:《中国家族制度史》,北京,人民出版社,1992 年版,第 332 页。
[14] 朱熹:《家礼·通礼·祠堂》,载《四库全书》第 142 册。上海,上海古籍出版社,1987 年出版,第 531 页。
[15] 潘小平:《徽州老戏台》,《江淮文史》,2004 年第 4 期,第 105 页。

原载《音乐文化 2007》

Ⅸ. 河流的象征与隐喻

——安徽贵池荡里姚傩仪式音乐场域文化内涵研究之二

民族音乐学是“对音乐与其所处文化环境的共生关系进行研究”[1]的学科，它不仅研究音乐本体，还把关注的焦点扩展到相关的文化脉络。因为仪式音乐都是和特定的仪式活动密切关联的，不是独立存在的“纯艺术”音乐，因而，仪式音乐研究更不能脱离对文化语境的研究。构成音乐的材料是一些本身不具备明确的语意性意义的特殊的声音材料，因而，音乐不是一种意义自足的实体，其“意义”常常带有极大的不确定性，它的“意义”必须由音乐及其自身之外的其他因素共同界定。因此，理解和阐释音乐的意义必须把音乐置于相关的文化脉络之中，正如美国音乐人类学家梅里亚姆(Alan P. Merriam，1923—1980)所说，音乐人类学是“文化中的音乐研究”(the study of music in culture)和“作为文化的音乐研究”(the study of music as culture)。

毫无疑问，场域，作为音乐发生的文化空间，对音乐意义的呈现所具有的重要作用是显而易见的。因而，对仪式音乐场域文化内涵的揭示也是仪式音乐文化研究的一个重要方面。

安徽贵池许多村落的傩仪式活动都有涉及到河流(有的村落

附近没有河流则以沟渠代替)的仪式内容,如,刘街上村在各项傩活动结束当晚深夜要到白洋河边去送神,岸门刘、太和章村则是在各项傩活动结束当晚深夜到村口的河汊、水沟边送神。

在贵池各村的河边送神活动中,荡里姚村的"送寒衣"仪式复合了多项活动,内容非常丰富。本文以荡里姚村为主要对象,展开相关记述与分析。

一、村落概况及活动基本情况

贵池位于安徽省南部,地处东经117度零6分至117度50分,北纬30度15分至30度48分之间,北临长江,东与著名佛教圣地九华山和青阳县紧邻,总面积2516.17平方公里。贵池属亚热带季风气候区,年平均气温在16摄氏度左右,四季分明,雨量充沛,适宜于水稻作物生长,自古便被誉为"鱼米之乡"。

贵池是座历史悠久的古城,曾名石城、秋浦,别名池阳。周朝天下分为九州,池州属扬州之域。秦统一中国后,区境大部属扬州之鄣郡,西南境属九江郡之鄱阳县。汉武帝元封二年(公元前109)改鄣郡为丹阳郡,今贵池市、青阳县、石台县以及东至县的大部地区均属丹阳郡。东汉至三国时,池州属吴国丹阳郡地。丹阳郡属扬州。西晋、东晋,池州属扬州宣城郡、豫鄣郡地。隋开皇十九年(599)改名秋浦,五代十国时,改名贵池。元至元十四年(1277)升池州为池州路,先后隶属江浙行中书省。明,池州先后为九华府、池州府,直隶南京。清,池州府先后隶属江南布政使司、江南左布政使司、安徽布政使司。民国三年(1914),池州府裁撤,原池州附属县划入芜湖道。民国十七年废芜湖道,各县直属安徽省。1949年中华人民共和国成立,贵池属皖南行署池州专区,辖贵池、至德、青阳、铜陵、东流、石台六县。1952年皖南、皖北合并,恢复安徽省建制,池州归安庆市管辖。1985年,再度恢复池州建制,辖贵池、东至、石台、青阳四县,并改贵池县为市。贵池现共辖26个

乡和 3 个镇。

荡里姚，是贵池刘街乡姚街村村部所在的一个自然村，坐落在安徽贵池东南山区，距贵池市区 34 公里，距刘街乡政府 4 公里。姚街村依山傍水，周围重峦叠嶂，白洋河绕村而过，山清水秀，风景宜人。

荡里姚亦称霞湖、虾湖，也简称为荡里，是安徽省池州市贵池区刘街乡姚街村下属的一个自然村落。《七修贵池姚氏宗谱》载："姚街，古名霞湖，今名荡里。"关于村名的来历，据姚氏家谱所载共有两种说法："地名霞湖，其来有二说。志载村人于山麓取土挖出螺蚌等壳，且多产虾，故名。一说每于雨时，沿雨滴于丹墀，水中见白虾三五，故名。昔时为山间小盆地，潴水为湖，后地壳隆起，湖水外泄而成。志载唐时旧名虾湖，宋改虾为霞。"

"荡里"一词，系因该村地势低洼似处一湖荡之中，且昔日此处也确曾是一个汪洋大湖而得名。这个大湖就是盛产白虾而远近闻名的"虾湖"。据姚氏宗谱记载："虾湖今涸，为姚氏旧宅，荡里宗祠墀下雨后有白虾出现，村人于山麓取土，往往挖得河蚌等壳，古昔为湖，此其明证"。沧海桑田，历经沉积之后，这里的湖只剩下一条蜿蜒流过的小河。不过，如今该村地势低洼，仍依稀可见当年的湖泊风貌。

唐代大诗人诗仙李白多次游览贵池，留下十七首著名的《秋浦歌》(贵池古称秋浦)，并曾经夜宿虾湖并赋诗一首：

宿虾湖 李白

鸡鸣发黄山，暝投虾湖宿。白雨映寒山，森森似银竹。
提携采铅客，结荷水边沐。半夜四天开，星河烂人目。
明晨大楼去，岗陇多屈伏。当与持斧翁，前溪伐云木。

姚街村比邻佛教圣地九华山，传说九华山地藏王菩萨金乔觉

还曾落脚姚街，落脚处“小香山”遗迹至今犹存。姚街过去曾经是十分繁华的街市，“当年整个姚街分为前街、后街、横街三个道街，铺舍林立，传说有两千烟（户），每天需要运进七筏半米供应住户。姚街位于交通要道，四通八达，东通青阳九华山，西过古岭通江西，南越黄山岭通徽州（古徽道今日依旧可见），北顺清溪河而下通池州府及下江一带。货物运输以肩挑（俗称挑徽州担子）、毛驴驮、独轮车推、竹筏水运等方式。出口货物为金、银、铜锭、木香、蚕丝、银炭等山货。”[2]如今和外界联系的交通主要靠村边一条公路，2005年我进山时，路面还是等级极低的土石子路面，汽车颠簸不堪，2006年再去时已有很大改观，很多路段铺上了柏油，部分路段还铺成了水泥路面。

据光绪三年五修《姚氏宗谱》记载：“姚祥七名胜，由豫章而迁秋浦开元乡，见山水毓秀，携子令公遂家焉……子令，生开宝七年甲戌(974)七月十二日午时，卒北宋明道二年癸酉(1033)四月十九日。”姚祥七一支北宋初期从江西迁居贵池，至今已一千多年了，其后裔居住在今之山里姚、山外姚。后来，又有荡里姚、南边姚、庄村姚几支陆续迁居贵池，姚氏家族人丁兴旺，至清代，已分为荡里、南边、西华、姚村、太和、宋村等，分别组成姚村大社、虾湖大社、西华大社等等。而荡里姚则为姚氏的一个比较繁盛的分支，自宋末濬六、贤三定居姚街，共同开发虾湖以来，荡里姚建村已有约八百年的历史。

荡里姚每年的傩仪式乐舞活动从正月初七凌晨正式开始。“迎神下架”是每年傩活动正式开始的第一个程序，“迎神下架”把去年活动结束后封存一年的面具从面具箱中迎请出来，摆在龙床或龙亭里。这个程序标志着活动的正式开始，每年在正月初七早晨4点左右开始举行。面具摆好之后，就不断有村民前来祭祀。正月初七晚上，有一系列仪式活动，主要有社坛启圣、舞伞、打赤鸟、舞财神、五星会、魁星点斗、傩戏《刘文龙赶考》、新年斋、舞回

子、关公登殿（亦称“煞关”）、吃腰台等，内容非常丰富。正月十五白天有一个六村联合的朝青山庙祭拜活动。届时，村民抬着龙亭（内供面具），彩旗招展，锣鼓鸣道，浩浩荡荡，非常壮观。正月十五晚上还有更加丰富的演出内容，多数村庄这一天如有演出差不多都要演到天亮。荡里姚正月十五晚上演出的内容与初七大部分相同，不同的是十五没有《新年斋》，增加一个《舞土地》，傩戏先演《孟姜女》，再演《刘文龙》的最后两场，其余内容顺序与初七大体相同。

整个活动大体上可以分为请神、遣神、送神三个阶段。在请神阶段，人们迎请各路神灵，使他们聚集傩坛，并用各种祭祀手段娱悦神灵；在遣神阶段，则是利用神灵的阶段，人们迎请、取悦神灵的目的也就是呼遣神灵驱邪斩妖、求财赐福、预告吉凶、保佑平安；在送神阶段，人们把所请神灵送归居所，为了防止神灵留恋村庄、为害乡民，还要断绝有可能招回他们的中介物品。

本文重点探讨的一个仪式活动发生在整个傩仪式活动的结束部分，是该村当年度傩活动的最后一个环节。

和当地大多数村庄一样，荡里姚傩仪式活动最后的一个场域也是河流。荡里姚在河流举行的相关活动是正月十六早晨的一系列仪式，活动者称之为“送寒衣”。每年正月十六早晨，荡里姚进行本年度傩活动的最后一项内容，一路鸣锣，到村西的白洋河边举行“送寒衣”仪式。仪式主要内容有放河灯、烧五色伞、撒豆等，当然，还少不了放铳、放鞭炮、放烟花、焚香、烧纸马等一些必不可少的祭祀程序。下面，以笔者曾经考察过的一次活动为例，对该项活动内容和程序作简略描述。

时间：2005 年 2 月 24 日（正月十六）早晨

地点：姚氏宗祠→白洋河→姚氏宗祠

参与人员：吴国胜、姚新祥、姚惠华、姚惟武等

正月十六早上 7 点多，吴国胜、姚新祥、姚惠华、姚惟武等

五人陆续来到祠堂，整理各项物品，准备到白洋河举行本年度傩仪式活动的最后一项内容——送寒衣。

8点10分，五人出发了。鸣锣、放鞭开道，五人鱼贯而出。吴国胜持伞，姚惠华放鞭炮、一位小伙子打锣，姚惠华持铳，姚新祥拿塑料袋，内盛祭祀物品若干。

出了祠堂，从村中小路朝村西的白洋河走去。一路鸣锣。天空是灰蒙蒙、雾霭霭的，远山在迷蒙中显得有几分神秘。脚步踏在泥泞道路之上发出嚓嚓的声音，再加上连绵不断的锣声，伴随着一行人出村来到村西的白洋河。

河面宽阔，水流湍急，耳边响着哗哗的流水声和不时发出的水流入空洞的汩汩声。这条小路直从河中穿过，其下有流水的通道，勉强算是一座小桥，但在这枯水的冬季水面已和桥面平齐，有的桥面已在水面之下，我想夏季一定是水漫桥面、难以通行。

到了河心桥面上，放河灯，把蜡烛放在一个小纸船里点燃，然后放入水中，让它顺水漂流。再把神伞用打火机点燃，说这是给孟姜女送去的寒衣。同时，对天空放三铳，放鞭炮，放烟花，焚香，烧香纸马，向河里撒豆。

8点27分开始返回，不再敲锣。伞架带回，以备再用。返回时要走另一条路回村。

8点32分进入祠堂。简单收拾后，于8点34分锁上大门。本年度傩事活动结束。

这些仪式都是在白洋河心桥面上举行的。河流在这里具有特殊的仪式空间意义。

二、中国的水崇拜

水是滋润万物生长的生命源泉，是孕育人类生命和灿烂文明的摇篮。很多专家认为世界几大文明的起源与大江大河密切相

关:尼罗河孕育了古埃及文明,恒河孕育了古印度文明,幼发拉底河和底格里斯河孕育了古巴比伦文明,黄河、长江孕育了古代中国文明。中国的五行学说也把水当作构成世界的基本要素之一。《尚书·洪范》说“五行,一曰水,二曰火,三曰木,四曰金,五曰土。水曰润下,火曰炎上,木曰曲直,金曰从革,土爰稼穑。”[3]《管子·水地篇》说:“水者何也?万物之本原也”,“万物莫不以生”[4]。

世界许多国家的古代哲学中也有类似的提法。比如,古希腊人认为水、空气、火、土是构成世界的四种基本元素,古印度哲学理论认为地、水、火、风是构成世界的四种基本要素,等等。

儒家又提升水的品格,把水的特点人格化、理想化。“夫智者何以乐水也?曰:泉源溃溃,不释昼夜,其似力者。循理而行,不遗小间,其似持平者。动而之下,其似有礼者。赴千仞之壑而不疑,其似勇者。障防而清,其似知命者。不清以入,鲜洁而出,其似善化者。众人取平品类,以正万物,得之则生,失之则死,其似有德者。淑淑渊渊,深不可测,其似圣者。通润天地之间,国家以成。”[5]这里,赋予水以力、持平、礼、勇、知命、善化、德、圣诸般高尚品质,进一步把水崇拜推向深入。

道家对水也极为推崇,认为水刚柔并济,与“道”最为接近。老子说:“上善若水,水善利万物而不争”、“天下莫柔弱于水,而攻坚强莫之能胜,以其无以易之”[6]。

中国古代水崇拜的表现形式是各种各样的。比如,我国古代对山川河流的祭祀非常重视,有江、河、淮、济四渎之祭等等,还有把牺牲投入水中的专门祭祀。祭祀用清水作为高级礼物——“玄酒”——献给祖先和各路神灵的做法也很普遍,观音大士用玉净瓶中的清水为人消灾除厄,三月三上巳节下河祓禊清除秽气,各地的龙王信仰和求雨仪式,傣族泼水节,巫师为人治病也多有用清水喷面的内容,都是水崇拜的具体表现。其中有许多习俗延续至今。其他国家也有类似信仰,比如印度现在还有恒河圣水沐浴除秽的

宗教节日，等等，不胜枚举。

水崇拜在贵池东南山区的村村落落中似乎尤为显著，普通村民口内时不时出现“水口”一词的频率很高。所谓水口，指的是一定的范围内水流的进出口。“风水家认为，水流为龙之血脉，是生气的外在形态，又代表财源旺衰。因此，水口之关锁开闭，实即一地风水对生气财源的把握控制。水口之势，宜迂回收束，关拦重重……无重山叠嶂耸峙缠夹，必修建桥梁、寺塔、祠阁以起关锁作用。”[7]由于水口是进村的要塞，故也称为“把口”。笔者在贵池东南山区考察，见到许多村庄的水口地形极为讲究，太和章村风水师章光辉告诉笔者建村最重要的首推水口，它关系着村族的兴衰，以层叠遮掩、从水口看不到村子为好。

贵池当地其他许多村落的傩仪式也涉及到或大或小的河流，并且都是在活动的尾声阶段。比如，2006 年正月初二夜里两点（准确地说应该是正月初三凌晨两点），刘街上村傩活动结束后，笔者跟随傩队送神到荒郊，漆黑中笔者看不到是在何处，但耳畔哗哗的河水声清晰可闻，事后回看，其地点亦在河边；正月初三夜里三点多（准确地说应该是正月初四凌晨三点多）岸门刘氏最后一个仪式也是送神，所送到的地点是到村口水口处的溪水边。

三、仪式内涵的文化阐释

笔者认为，到水边送神、送寒衣、撒豆、放河灯等，这些活动都不是无本之木、无源之水，都是源远流长、有着悠久历史的文化传统。

1. 水边送神

《后汉书・礼仪志》记载，汉代“先腊一日大傩，谓之逐疫……因作方相与十二兽舞，欢呼周遍，前后省三过，持炬火送疫出端门；门外驺骑传炬出宫司马阙门，门外五营骑士传火弃雒水中。”[8]唐代杜佑《通典》说：“东京赋注曰：卫士千人在端门外，五营千骑在卫

士外，为三部，更送至雒水，凡三辈，逐鬼投雒水中。仍上天池，绝其桥梁，使不得度还。”[9]宋代吴自牧撰《梦粱录》记载，宋宫廷傩“以教乐所伶工装将军符使、判官钟馗、六丁六甲神兵、五方鬼使、灶君、土地、门户神尉等神，自禁中动鼓吹，驱祟出东华门外转龙池湾，谓之埋祟而散”[10]。

我们可以清楚地看到，无论是汉代的“传火弃雒水中”，还是宋代的“出东华门外转龙池湾”，都是最终把疫鬼送到河水边。荡里姚把最后一个仪式放在白洋河送神，保留着汉代“传火弃雒水中”的遗意，是崇拜水的超自然力量的一种体现。

2. 送寒衣

在中国的传统节日中，农历十月一日，为送寒衣节，与清明节、七月十五中元节，并称为一年之中的三大“鬼节”。十月一日送寒衣这一节俗流传范围极广，遍及全国各地，内容基本相同，主要是将五色纸做成的衣服、鞋、帽在坟前或十字路口焚烧，送与阴间亲人亡灵御寒。

据南宋孟元老《东京梦华录》记载，北宋时夏历九月即有“下旬卖冥衣、靴鞋、席帽、衣缎，以十月朔日烧献”[11]之俗。十月初一“送寒衣”这一民间风俗，元、明、清历代相承，所送之“寒衣”，或纸糊，或竹扎，或剪纸，或印刷，或五彩，或白素，均需烧化。该风俗至今犹盛行，不过有的地方已简化为只烧纸即可。

这一节俗的产生，也是人类按照自身的生活需要设计出来的，是人类精神世界的一种曲折反映。十月为孟冬，十月一日开始进入寒冬季节，人们由生者需要加衣御寒，联想到死者的防冷需要，由此产生了这个追念死者、寄托哀思、体现亲情的悼念仪式。

关于“送寒衣”民俗的产生，民间广为流传的传说是和孟姜女千里寻夫的故事密切相关的。孟姜女新婚不久，丈夫范杞良就被抓去修筑万里长城。秋去冬来，孟姜女为了寻求丈夫并为丈夫送衣御寒，千里迢迢，跋山涉水，历尽艰辛来到长城脚下，却不料丈夫

已死在工地，被埋在城墙之下。孟姜女悲痛欲绝，哭泣哀号，终于感动神灵，哭倒了长城，找到了丈夫尸体，用带来的寒衣安葬丈夫。

不管这个故事的真实性如何，但其凄楚哀婉的情节打动了无数中国人的心，成为流传久远的民间故事。中国人讲究“慎终追远”，这个节日正好迎合了人的这种精神需求，因而流传广泛。

在贵池傩戏中，《孟姜女》是一部重要的剧目，大多数有傩活动的村子必演此剧。荡里姚每年正月十五搬演此剧，因而，才有这个在演出结束后专为孟姜女举行的“送寒衣”仪式。一方面，五色彩纸代替寒衣，焚烧之后，送给孟姜女、范杞良“御寒”；另一方面，烧掉五色伞也有让众神离去，使他们不能有所依凭再回村里，以免在村里危害村民，也可以看作《通典》所说的“绝其桥梁，使不得度还”的一种表现形式。

3. 放河灯

放河灯是华夏民族的一个传统习俗，广泛流行于汉、蒙古、彝、白、苗、侗、壮、土家等民族地区。放河灯民俗起源甚早，汉晋以后尤为盛行。南北朝梁武帝崇信佛教，倡办水陆法会，放河灯超度亡灵。宋代道教得到提倡，规定中元节各地燃河灯、济孤魂。放河灯在七月半举行并随道教、佛教传播而流行全国。民间传说，这一天，亡人的魂魄要回家与亲人相聚，因此，要放河灯，为死者的亡灵照亮回家之路。一些地区放河灯不限于七月半，中秋节、三月三等也有放河灯的。

《增补武林旧事》记载：“七月十五日，道家谓之中元节，各有斋醮等会。僧寺则于此日作盂兰盆斋。人家亦以此日祀先。例用新米、新酱、冥衣、时果、彩段、面棊。茹素者几十八九，屠门为之罢市。中元节，俗传地官赦罪之辰，人家多持斋诵经，荐奠祖考，摄孤判斛，屠门罢市，僧家建盂兰盆会，放灯西湖及塔上河中，谓之照冥。”[12]《明宫史》记载：“十五日中元，甜食房进供佛波罗蜜。西苑做法事，放河灯，京都寺院咸做盂兰盆追荐道场，亦放河灯于临河

去处也。"[13]《御定月令辑要》引《增帝京景物略》和《西湖志余》称："《增帝京景物略》：十五日诸寺建盂兰盆会，夜于水次放灯，曰'放河灯'。水关最胜，其次泡子河。《西湖志余》：七月十五日俗传地官赦罪之辰，人家多持斋诵经，荐奠祖考。僧家建盂兰盆会，放灯河中，谓之照冥"[14]。由此可见宋、明、清各代放河灯风俗之盛，并且与佛教的盂兰盆会紧密相连，密不可分。

民间关于这一习俗的传说有很多。比如在济南，过去每年七月三十日晚，放河灯超度死在河里的鬼魂。当地传说，农历七月三十日是佛教中地藏王菩萨成道的日子。他在成道时，曾发誓要普度有罪孽的众生，使他们脱离苦海。因此，七月三十日便成了超度亡魂的日子，据说河里的溺死鬼见到灯火，就可以得到超生。自南宋始，胶州沿海一带就有"放河灯"的习俗，据传也是为超度溺水者的亡魂，这里是在七月十五中元节夜晚，在僧、道击鼓敲磬的诵经声中，百姓将点燃的莲花河灯置于水中，顺流而下。

现在，在全国各地的游园活动中常有放河灯的内容，只不过多已演化为游人的嬉戏游乐活动，祭奠亡灵的含义基本不存。

贵池傩戏有的家族把放河灯纳入其中。据王兆乾研究，"安徽贵池刘街乡南山刘的傩戏《孟姜女》演至孟姜女过湘江时，即燃起灯笼火把，敲锣打鼓，鸣放鞭炮去附近的白洋河边，举行送孟姜女过江仪式。将燃有灯烛和设有孟姜女牌位的纸船，放入河中，送其漂流远去。"[15]这里的仪式因为涉及到牌位，因而超度亡灵、祭祀殇亡的意味更浓。王兆乾认为傩戏《孟姜女》是追荐亡灵、祭祀殇亡的仪式戏剧，这是很有见地的。

然而，笔者在南山刘多村看过傩戏，其中，刘氏老宅上村、分支岸门、凤岭三个村庄都是从头至尾地完整观看，2006 年三个村庄分别演到凌晨 3 点左右，但均未见这个仪式。虽然刘氏九村共用一堂面具，但他们各村演出的内容并不相同，或者如今的内容已有所简化，这个较为复杂的仪式已被省略，也未为可知。王兆乾是一

位严谨的学者，尽管他没有写明是哪个村庄，笔者相信他一定是看见过这个仪式。

相比较之下，荡里姚也把放河灯吸纳进人傩仪式，但时间是在活动全部结束之后，并且复合了更为复杂的仪式内容，具有更深刻的仪式意义，寄托了人们希望鬼魂早得超生或乘船远去，不要为害村民的良好心愿。

4. 撒豆

2005 年 2 月 24 日，当笔者第一次看到荡里姚的撒豆仪式时，事先没有听任何人提及此事，对其中的含义没有足够的认识，尤其是看到有人便走边吃炒熟的豆子，似乎没有应有的敬畏感，非常纳闷，心里想：吃了敬神的豆子，不怕神灵怪罪吗？如今看来，撒豆、吃豆都有很深的文化涵义。尽管仪式的执行者们并不知道所以然，也说不出其中的原因和深意，只是按照习惯去做，但无意中却保留了极为古老的文化传统。研究文化的学者应该留意点滴的细节，因为看似平淡无奇的民俗之中往往隐含着极为丰富的人文信息。

傩活动中有关撒豆仪式的记载汉代就有。蔡邕《独断》记载："帝颛顼有三子，生而亡去为鬼。其一者居江水，是为瘟鬼；其一者居若水，是为魍魉；其一者居人宫室枢隅处，善惊小儿。于是命方相氏黄金四目，蒙以熊皮，玄衣朱裳，执戈扬盾，常以岁竟十二月，从百隶及童儿而时傩，以索宫中，驱疫鬼也。桃弧棘矢，土鼓鼓且，射之以赤丸，五谷播洒之，以除疾殃"[16]在诸项仪式之中，就有"五谷播洒之，以除疾殃"的仪式。

对于豆子具有驱邪除煞功能的认识，在我国有着非常久远的历史。

《事物纪原》卷九有对"撒豆谷"习俗的讨论："汉世京房之女适翼奉子，奉择日迎之。房以其日不吉，以三煞在门故也。三煞者，谓青羊、乌鸡、青牛之神也。凡是三者在门，新人不得入，犯之损尊

长及无子。奉以谓不然。妇将至门，但以谷豆与草禳之，则三煞自避，新人可入也。自是以来，凡嫁娶者，皆置草于门阃内，下车则撒谷豆。”[17]这个风俗后来流传范围极为广泛，并且至今仍在延续，全国各地婚俗中的撒帐仪式就有撒豆禳煞的影子。

《荆楚岁时记》有：“共工氏有不才子，以冬至日死，为人厉，畏赤豆，故作粥以禳之”[18]。说明六朝时期，赤豆被认为是一种可以辟鬼的东西。

《夷坚志》有用黑豆驱鬼的记载：“宣和中……呼道士行法，咒黑豆投于井，怪乃绝不至”[19]，《古微书》记载：“七月七日，取小赤豆，男吞一七，女吞二七，令人毕岁无病。”[20]《御定月令辑要》称：“元日服赤小豆二七粒，面东以齑汁下，即一年无疾病”，“以正月旦，亦用月半，以麻子二七粒、赤小豆七枚置井中辟疫病，甚神验。”[21]

明代杨循吉《除夜杂咏》中有诗句：

> 岁除当此夜，洒扫事匆匆。井上皆封草，门前尽画弓。
> 祠堂神影挂，客座佛筵崇。撒豆祷儿疾，存炊忌釜空。
> 辟瘟烧木暖，承俗燎柴红。[22]

其中的“撒豆祷儿疾”一句，体现出撒豆驱邪的民俗活动情况。古人认为豆子有某种神秘的巫术力量，也有用撒豆作为厌胜巫术手段的，成语“撒豆成兵” 隐约透露出豆具有巫术力量的信息。

关于豆子具有驱鬼效力的信仰，不仅我国有，日本的这种信仰尤甚。现在，日本每年在春分日举行的“春分祭”都有隆重的撒豆驱鬼仪式。撒豆的时候，还有扮鬼的人，人们一边向“鬼”撒豆，一边大声呼喊“鬼出去，福进来！” 人们还争先恐后地捡这种豆子吃下，认为吃了驱鬼豆就能在这一年平安无病。有时还请一些名人到场助兴，名人亲为撒豆，使活动更为热烈。

日本古代文化受中国文化的影响很深，这一项撒豆驱鬼仪式中国古代也有，有可能是中日文化交流的结果。不过如今日本保存得非常完整，活动隆重。比较而言，中国的这个仪式则融在了其他民俗之中。

四、河流场域的独特文化意义

从上文分析可以看出，被当地人总称为“送寒衣”的这个仪式活动是一个复合了多项内容、杂糅了多个节俗的综合仪式。其中的河边送疫、撒豆属于驱鬼逐疫的古傩仪式，送寒衣属于追念亡者的悼念仪式，放河灯属于祭祀殇亡的超度仪式。所属的节令也各不相同，季冬、中元节、十月一，这些意义不同、时间不同的多种仪式在此浓缩在了同一个时空之中了。民间风俗的整合力量是如此巨大，令人惊叹！

一个只有十几分钟的简短仪式之中包含着如此丰富的文化内涵，复合了如此多的文化事项，隐藏着如此多的历史信息，凝聚着如此多的精神信仰，是笔者始料未及的。

尽管笔者从历史资料中为荡里姚在河边的仪式找到如此丰富的文献依据，但村民的认识却基本与此无关。他们大多说不出其中的道理，只不过是按照祖辈过去的做法，年复一年地照样去做。

经过与全国各地驱鬼逐疫类型的带有傩文化色彩的仪式相比对，笔者发现驱送鬼疫到河流、江海的做法带有一定的普遍性。所谓“纸船明烛照天烧”，说的也是与河水有关的送瘟神情景。

从场域的角度来看，河流是一个连接远方的仪式空间。奔流不息的河水，可以把疾病、邪祟、游魂、不祥，统统洗涤干净或带去远方。这正是人们由水的自然本性引申出来的超自然信仰，从而实现自然力量与超自然力量浑然一体的民俗活动。水的荡涤能力和它的流动性，赋予这个场域以独特鲜明的动态特征，这是其他静止的场域所不具备的。这正是这个场域与其他各个场域所不同的

地方。在这里，河流不是纯粹意义上的物理空间，而是充满象征与隐喻意义的文化空间，是物理与心理融为一体、实在与虚拟同时存在的符号化了的意义空间。

---

[1] 沈洽："民族音乐学研究方法导论(上)"，《中国音乐学》，1986年第1期，第63页。

[2] 姚维耘：《虾湖拾贝——古风犹存的姚街村》，《杏花村》，2005年"春之卷"，第78页。

[3] [清]阮元《尚书正义》，《十三经注疏》，北京：中华书局，1980年出版，第188页。

[4] 黎翔凤：《管子校注》，北京：中华书局，2004年出版，第831页。

[5] [汉]刘向：《说苑》，北京：中华书局，1985年出版，第173页。

[6] [晋]王弼：《老子注》，《诸子集成》，香港：中华书局香港分局，1978年出版，第4、46页。

[7] 吴康：《中华神秘文化辞典》，海口：海南出版社，1993年出版，第567页。

[8] [南朝宋]范晔：《后汉书》，北京：中华书局，1965年出版，第3127页。

[9] [唐]杜佑：《通典》，北京：中华书局，1988年出版，第2124页。

[10] [宋]吴自牧：《梦粱录》，北京：中华书局，1985年出版，第49页。

[11] 伊永文：《东京梦华录笺注》(下册)，北京：中华书局，2006年出版，第817页。

[12] [明]朱廷焕然：《增补武林旧事》，《四库全书》第590册，上海：上海古籍出版社，1987出版，第348页。

[13] [明]刘若愚：《明官史》，北京：北京古籍出版社，1980出版，第87页。

[14] [清]纪昀等：《御定月令辑要》，《四库全书》第476册，上海：上海古籍出版社，1987出版，第444页。

[15] 王兆乾：《中国两大仪式戏剧——〈孟姜女〉和〈目连救母〉》，打印稿，第1页。

[16] [汉]蔡邕：《独断》，北京：中华书局，1985年出版，第11页。

[17] [宋]高承：《事物纪原》，北京：中华书局，1985年出版，第335页。

[18] 谭麟:《荆楚岁时记译注》,武汉:湖北人民出版社,1985 年出版,第 127 页。
[19] [宋]洪迈:《夷坚志》,北京:中华书局,1981 年出版,第 458 页。
[20] [明]孙瑴:《古微书》,北京:中华书局,1985 年出版,第 669 页。
[21] [清]纪昀等:《御定月令辑要》,《四库全书》第 476 册,上海:上海古籍出版社,1987 出版,第 205 页。
[22] [明]钱谷:《吴都文粹续集》,《四库全书》第 1385 册,上海:上海古籍出版社,1987 年出版,第 195 页。

原载《大音》2009 年第一卷

X.“遗俗”的当下功能

——以安徽贵池傩仪式音乐为例

王铭铭先生说:“所谓‘功能’,指的是文化满足人的基本需要的方式,或满足机体需要的行动”[1]。马凌诺夫斯基对“文化功能”的解释是:“文化功能……是它在人类活动体系中所处的地位。”[2]具体到器具,他说:“所谓功能就是一物质器具在一社会制度中的所有作用”[3]。马凌诺夫斯基认为“文化之所以是一个完整的体系,在于它可以满足人类的生存和发展需求”[4]。

马凌诺夫斯基反对进化论学派的“遗俗”学说,认为如果要证明某种文化只是一种古老文化的残留,就必须证明这种文化在现实社会中已没有任何存在的意义,即不能发挥任何文化功能。他说:“要想建立‘遗俗’这个概念,必须一方面指明一种风格或制度在当前文化布局中并无完全合格的功能,在另一方面,还须证明它昔日的功能已经沦为陈腐和无关紧要的性质”[5]。同时,他还指出,认为是“遗俗”是因为对文化研究的“认识不够”,他说:“我们若对于一文化认识愈深,可称作遗俗的,为数也愈少。”[6]

的确如此。笔者近年来对安徽贵池傩仪式音乐进行了较为深入的研究,发现在这种被许多学者称为“活化石”的古代文化“遗俗”中,一些表面看来荒诞不经的行为背后却有着重要的当下意义。笔者认为,贵池傩仪式音乐能够存续到今天,就是因为它是有着实在意义的文化事项,就是因为它在村民的生活里、在当地的文化体系中仍然发挥着重要的作用。笔者同时认为,这个判断,也适用于其他一些类似的文化现象。

那么,当下,贵池傩仪式音乐[7]有什么文化功能呢?笔者初步的结论是:对于不同的人来说,它的意义是不一样的;在不同立场、不同角度的观察之下,它的文化功能也呈现出不同的特点。

一、文本观点

在当地许多村落的傩戏剧本中,都可以找到“驱邪逐疫保平安”这极为精到的对傩文化功能的概括文字。在许多家族每年举行傩仪式活动的道具、祠堂联额上也可以找到“驱邪逐疫”几个字的踪迹。可以说这是凝固在文本中的对傩文化功能的经典认识。

在当地一些家族的家谱中,也可以找到一些论傩的有关文字。如,在1994年编修的《七修贵池姚氏宗谱》中,就有:“傩仪系上古自然崇拜之产物。上古,人类无力、也无法于自然灾害。祷之求之之余,始求之于正神来逐邪神。是而,三代以降,驱邪逐疫国之大政;则傩之于国,亦国之大政,君臣上下均极重视,是以匪特有宫廷傩,有军傩,更有乡人傩”[8]这些认识,达到了一定的认识深度,明显是受到学者影响的结果。1987年2月,曾在贵池举办过“全国首届傩戏研讨会”,对全国傩文化研究,尤其是对贵池傩产生了很大的影响。显而易见,该族中的文化“精英”吸收了学者的观点,并写进了家谱之中。从“自然崇拜”一词的使用就可以推知,因为这

是一个很明显的新词汇。

此外，在荡里姚村，还有一个专门论傩的独特文本。

荡里姚村有一位尽人皆知的恢复傩戏的功臣，那就是已故的姚克鸿。姚克鸿 2001 年去世，享年 59 岁。据此推算，他大约生于 1942 年。姚克鸿上过中学，贵池乌沙中学毕业，在村里文化水平较高。从他遗留下来的毛笔字看，书法有相当的功力。他在村子里学问高，外号人称“老博士”。恢复傩戏时的剧本都是他手写的，龙亭图样、二十四孝伞图案也都是由他手绘然后请人制作的，他为恢复荡里姚傩戏立下了汗马功劳，在村里至今仍有口皆碑。

姚克鸿终生未娶，没有后人。幸亏他留下了剧本手迹以及他在剧本的前面写下的“傩戏漫谈”，我们可以据此实现和他的隔界“对话”。

荡里姚剧本开篇就是姚克鸿撰写的长达十九页(双面折叠为一页)约 12000 字的“傩戏漫谈”文论。这篇文章写于 1993 年 7 月，是姚克鸿依据 1987 年 2 月在安徽贵池举办的“全国首届傩戏研讨会”专家论文整理而成的。该文末尾一段说：“我没有什么多高的文化知识，更没有什么历史知识。一九八七年二月安徽省贵池县举行的‘全国首届傩戏研讨会’以后，全国有三十四位专家、学者发表了著名学术论文，看过这些论文以后，将其各篇文章重要论点、论断摘抄下来，重新组合、吻结、连贯，变成了这样一篇东西。”他讲清楚了写作的情况及所参考的主要文献，采取的是非常负责任的严谨态度。在这篇文章中，姚克鸿写道：

> 世界上任何一个民族，都经历过原始阶段，都信仰过原始宗教。远古的宗教是巫教。巫在那个时候是很盛行的，她们被认为是太阳神的神使。身穿红色的裙子象征太阳，其职能是逐鬼逐疫，消灾纳吉。其宗教祭祀活动称为傩或傩仪、傩

祭。这种职能通常是用歌舞表现的，所以自春秋以后巫舞很盛行，巫舞与傩祭结合而演变为傩舞。傩舞不断积累、完善和发展，傩戏便是傩歌、傩舞基础上出现的。宗教利用戏剧来增添自己的艺术魅力，戏剧也利用宗教来增添自己的神秘色彩。宗教文化与戏剧文化产生了融合。从傩嬗变出傩戏，在我国经历了一个漫长的时期，随着历史的演变和社会的发展，必然要发生三个重要转变，再加上其他主客观条件和因素，才有形成傩戏的可能：①从人的“神化”到神的“人化”的转变。在远古和上古时期，人们按照自己的形象，进行奇特的变形的虚幻加工，“神化”出种种起自自然威力的神鬼魔怪形象，用来解释和改造自然。后来，像旱魃这类狰狞可怖的形象逐渐减少或消逝，而富于人情味的神鬼魔怪形象逐渐增多。②从娱神到娱人的转变。我们的祖先既崇拜又惧怕各种神鬼，要想驱鬼逐疫、化灾纳吉、降福人间、人寿年丰，就要给神祭以供品，焚以香火，并以歌舞进行酬劳。娱神是为了取得神的好感，以便继续保佑他们免除各种瘟疫和灾难。后来，巫师为了不断扩大“业务范围”，既要显示自己的法力无边，又要争取更多的善男信女，便在傩祭活动中增加“花色品种”，表面是娱神，实际则是转向“娱人”。③从艺术的宗教化到宗教的艺术化转变。早期的巫师把狩猎舞、拟兽舞和简单的歌唱、打击乐（鼓、钹）予以改造，纳入傩祭活动中，使傩歌傩舞和傩的说唱嬗变成宗教艺术。后来，不断吸收各种技艺、史诗传说、民间说唱，既丰富了傩祭活动内容，又免除傩祭给予善男信女的单调感和乏味感。而神的“人化”，娱人成分的不断增加，便逐渐在傩祭活动中出现了更多的具有审美欣赏价值的节目和更多的文娱内容[9]。

以下还有中国傩起源地的推测，民间傩、宫廷傩、军傩、寺院傩

的分类，全国各地傩概况等一些内容。为节省篇幅，略去不引。

文中材料丰富，对傩的功能性的认识有“从娱神到娱人的转变”、“从艺术的宗教化到宗教的艺术化转变”等等，观点达到了一定的深度。但均在一些傩文化的研究论文中似曾相识。这里对古代原始宗教与傩仪式的发展图景的勾勒，有许多充满想象力的观点，许多难以实证的发展历程推断，只能算是一些假说。但看上去却很生涩、很学术。这大约是取自某位或者某几位学者论文中的文字，不可能是他本人的观点。这反映出局外人、局内人的相互影响。

笔者本打算翻检、对照当年会议的论文集，逐一查寻出处。后来觉得姚克鸿采用了哪位先生的观点和材料并不重要，重要的是这些经过了他的过滤与筛选，已经成为他的知识的一部分，也会部分地影响到村里有阅读能力的知识分子对傩的理解，并间接影响到村里的其他人。也许，因为这篇文章太“专业”，目前来看，在村里的影响甚微，尽管傩戏会的许多人手里都有剧本，剧本上的最显著位置也都有这篇文章，恐怕能够卒读的人可能不多。我从未听到任何一个接受采访的村民引用这篇文章中那些非常学术化的见解和观点，甚至没有一个人提及过有这篇文章存在。学术语言在村民的知识体系中大约是没有位置的，它的影响力远不及一个生动的报应故事影响深远。

但无论如何，这是一部分局内人的傩文化功能观的体现，代表了他们对傩的初步的理性思考。

二、口碑材料

对于傩的功能，局内人大多没有太多的思考，或者有些人根本就没有想过这问题。在笔者问及这个问题时，很多人都是回答不出来，或者说：“祖祖辈辈都这样做，我们只不过照着做罢了，有什么作用没想过。”

对此问题略有思考的人也许会说傩是"驱邪逐疫"的,"可以保护平安"。这是大多数被问到这问题的人的回答。这已经算是对傩仪式的性质有一定了解并有所思考的答案了。

再进一步,如姚有志这样的和外界研究人员(如王兆乾先生等)接触较多的村民,尽管没有读过多少书,但是,他的回答会复杂、深入一些。2005 年 2 月 15 日(农历正月初七)早晨,迎神仪式之后约 5 点钟,一行人来到荡里姚傩戏会会长吴国胜家,姚有志也在场。大家一边吃点心,一边闲谈,我趁此机会开始了我的访谈。下面是采访的部分内容:

访谈时间:2005 年 2 月 15 日(农历正月初七)早晨 5 点多。地点:吴国胜家。

访问者:孟凡玉。受访人:姚有志(男,1934 年生,时年 72 岁)。

姚有志访谈的"双窗口"表达

访谈资料	视角表达式[10]
问:你们为什么要举行傩活动? 答:傩是古老文化,是有民族特色的,各个庄不大相同,邱村柯游案不同,荡里姚与南边也有不同,都是古老传下来的。	姚有志谈话滔滔不绝,虽然他自称"没有文化"——不识字。其实,不识字并不等于没有文化。姚有志知道很多掌故,他的"民族特色"认识,实属不易。
问:为什么要固定从初七开始? 答:活动从初七开始是纪念祖先的。春节后从初一到初十日每天是一个东西的生日,初七是"人日",是人的生日。	初七是"人日",所提供的信息是:祭祖,祖先崇拜。

（续表）

访谈资料	视角表达式[10]
问：这十天是哪些东西的生日？ 答：一鸡、二鼠、三猫、四虎、五马、六羊、七人、八谷、九油、十麦。今年是鸡年。	十种日子的设置，大多与人的生活关系密切。在场的王兆乾先生赶紧拿出笔记本记录，说这个情况以前没有了解到。 正月初七为“人日”的历史极为久远，《魏书》、《荆楚岁时记》都有记载，但内容与这里不同。如[齐]魏收撰《魏书》卷一百四《列传第九十二自序》说：“帝宴百寮，问何故名‘人日’，皆莫能知。收对曰：‘晋议郎董勋答问，称俗云：正月一日为鸡，二日为狗，三日为猪，四日为羊，五日为牛，六日为马，七日为人’”。[唐]瞿昙悉达撰《开元占经》卷一百十一八“谷占”从初一写到初八：“京房占曰：正月初一日为鸡，二日为狗，三日为羊，四日为猪，五日为牛，六日为马，七日为人，八日为穀。和调、不风寒，即人不病、六畜不死亡。”足见这一民俗细节同样具有极为悠久的历史。
问：面具代表什么呢？ 答：我父亲说脸谱代表我们的再生父母。他们是我们的再生父母，初七是他们的生日，是我们人类的诞生，是我们村人的生日，今天要纪念他们。	这一说法令人匪夷所思！从来也没听说过“脸谱是再生父母”。仔细想来，从傩保护人的平安角度来看，称他们为“再生父母”也有一定的道理。由此可以窥探他们对面具神是何等的崇拜。姚有志的父亲姚惟忠已故，是村里有名的傩戏骨干，1956 年曾在省里得过奖。姚有志谈话爱提父亲，是一种自豪的心情，同时也有表明权威、正宗的含义。

姚有志的认识大约就是如此。他所说的傩是“纪念祖先的”，认识奇特。他常说“这是古老文化，有民族特色的”这句话，这些词语，尤其是“民族特色”一词，显然不是他日常使用的词汇，明显是接受外界影响的结果。

村支部书记方贵生1936年生，1972年1月至1997年7月，当了27年姚街行政村党支部书记。方贵生姚街读过两年小学，半年私塾。解放前他演过傩戏，扮演《孟姜女》中的范杞良。1980年代后期，他在荡里姚祠堂修复、傩戏恢复过程中，曾四处筹款，并在不宜公开支持的政治气氛中暗中支持，起到了很关键的作用。我到他家里采访过多次，了解了很多情况。他的小儿子方卫华1965年生，是村里出来的高级知识分子，北京大学博士毕业，现于北京航空航天大学人文学院任教。2006年9月，方贵生送孙女来北京上大学，在北航住了一段时间。9月22日下午从5点到8点，我和他在一起聊天，问了他许多问题，晚上我们两个在北航食堂四楼餐厅吃饭，因为时间充裕，我让他回答了“傩有什么作用”这个对他来说是相当困难的问题，对话的进行是极不连贯的，有时需要等待，有时又谈了别的话题，绕回来后要把问题重新提起，或追问：“还有什么？”以下是这次访谈中与本问题有关的对话的记录：

访谈时间：2006年9月22日晚饭期间。地点：北京航空航天大学食堂四楼餐厅。

访谈对象：方贵生（前支部书记，1936年生，时年71岁）。

问：傩有哪些作用？

答：……

问：有哪些好的作用？哪些坏的作用？

答：……

问：算不算劳民伤财？

答：算不上！村民都是自愿的，没有人认为是劳民伤财。

问：演傩戏有哪些作用，好的，不好的？您想想，别着急，慢慢说。

答：热闹一些，文艺活动丰富一些，更像过春节的样子。

问：要是没有傩活动呢？那些没有傩的村庄怎么样呢？

答：没有就冷冷清清，过节的气氛要差些。

问：还有什么好处？

答：对赌博有好处。

问：是可以减少赌博吗？

答：是的，不搞就一劲赌博，搞起来要好一些，一些时间用在了这个上，也不能杜绝。

问：还有什么好处？

答：……

问：您再想想。

答：还有就是对心理、精神上，因为敬菩萨[11]，对做坏事有限制。要说呢，搞起来主要还就是这一条，用迷信的思想看，主要就是这个有作用。

问：对小孩子的表演才能、文艺才能有影响吗？

答(对“影响”产生误解)：没有影响。

问：好的影响有吗？

答：好的影响就是晓得这个戏怎么唱，从小就会唱一些。

问：对村里人的相处关系有什么影响？

答：就是多交往一些，看戏了，大家都去，见了面，平时因为演戏，在一起交往的就多一些。没有这个事，我们俩也不能在一起谈话不是？

问：交往多就是好？

答：交往多就好。

问：因为演傩戏也产生一些矛盾，是不是也有坏影响？例如(例子隐去)。

答：那不算。人人都这样还行？外出演出还能个个都去？那怎么行。他（姓名隐去）因为这个闹矛盾不对。

问：这不算坏影响？

答：不算。有没有这个是一样的。

方贵生因为当了27年村支部书记，他的思考水平自然与平常人有所不同。别人常说的“驱邪逐疫保平安”他却没有说，但是，他所指出的增加过节氛围、减少赌博以及对做坏事的监督等几个方面的作用，表明他对傩的文化功能有更为深刻的认识。也许，正是因为有这种认识，他才能对恢复傩活动采取或明或暗的支持态度。

另外，2006年1月30日（农历正月初二），我在刘街采访傩戏骨干刘当贵，他提出了一种比较有代表性的认识。刘当贵时年58岁。过去唱过主演，演过孟姜女等角，现负责喊断。他说：“一个村子要搞得好，要兴旺发达，走向繁荣，必须文艺搞得好”，他认为《刘文龙》中的“十打”“十不许”是傩活动最主要的东西，他说：

> 《刘文龙》对内反腐败，对外反侵略，意义重大。其中的“十打”、“十不许”是最主要的，傩戏的纲领性就在这里。“反腐败”就是团结、清廉；“反侵略”指的是刘文龙和番邦谈判，保卫祖国，现实意义就是保卫台湾，反对分裂。

刘当贵是位有文化的人，看起来他的政治觉悟是很高的，很有些“以天下为己任”、“天下兴亡匹夫有责”的理念。他还说他在大会上讲过话，说的就是这些。他的认识的确很奇特。

刘当贵所说的“十打”和“十不许”，是该村傩戏《刘文龙》中的一部分内容，经与其他各村对照，发现这是该村所独有的内容[12]。其他刘氏村落都没有这个情节。其中所体现出来的是劝人遵纪守法、为善乡里的教育功能。可以作为荡里姚村民认识的补充。

与姚、章、曹等家族村中仍有家谱留存不同，刘氏宗谱已佚，但幸运的是，笔者在国家图书馆查到了《南山刘氏宗谱》。清代光绪年间，刘氏家族出了一位高级官员刘瑞芬，他曾驻任英、俄、法、意、比诸国公使，后官至“花翎布政使衔加二级江苏道员”。他曾助资修过一次家谱，于“光绪十三年岁次丁亥孟冬月”修成，此年为1887年，距今已124年。谱中记载，该谱当时共印30部，各房头分别保存，除这一部外，今已荡然无存。国图这一部为“乡乐字号”，谱载：“乡乐字号一部，升堂公三房国玑公裔孙瑞芬收执”。国家图书馆保存的这一套，就是当年刘瑞芬族支收存的一套家谱。家谱开篇为李鸿章序言，中有朱熹序、蔡元定等序，足见其家族地位之显赫。

笔者在这套家谱中发现有“族正祠规”15条，“刘氏家规”13款，与傩戏中的“十打”和“十不许”关系密切，估计是傩戏内容的来源[13]。

2006年2月11日(农历正月十四)，在刘街，岸门刘的刘臣璋老先生和我边晒太阳边唠嗑，他说出了他对傩的功能认识。他说：

> 傩主要是祝福人丁兴旺、六畜兴旺的意思，主要就是祝福的意思，寄托一种希望。舞伞的伞纸要是掉下来，捡回家，抱小鸡[14]的时候放在鸡窝里，小鸡好养。面具上的带子，每年初二开始演出前换新的，解下来的带子系在小孩的脖子上，小孩不生病，出门不受惊吓，长命百岁，大家都争着要。要说吉利话，图个吉利。“煞关”是驱邪的。

他所说的又是一种情况，除了大家都说的“驱邪”之外，重点就是祝福。从以上访谈资料，我们可以发现傩在村民心目中是具有多种功能的，由此我们可以管窥民间口头文化复杂性之一斑。

三、我的归纳

钟敬文先生说："人类的一切文化都是为满足一定群体生存、发展的需求而产生、存在、传承和演变的。"[15]同样，笔者认为贵池傩仪式音乐对他们来说是有意义的文化存在。

拉德克利夫－布朗说："某一制度、习惯或信仰的综合功能，应当通过观察其影响来发现"[16]。自2005年春节开始以来的几年间，笔者在贵池采访过许多村落，在山民家里吃、住，观摩交流、促膝长谈，接触不可谓不深矣。在这个过程中，笔者通过所见、所闻、所感、所思、所悟，对傩仪式音乐的功能性认识也在不断深化。当然，笔者并不讳言这里主要是"局外人"的观点，但也有部分内容属于"局内人"和"局外人"的共识。

1. 村族凝聚功能

具体来说，就是傩仪式乐舞活动具有促进村落、宗族认同的凝聚功能。

傩活动关系到全村、全族人的安危，是全村、全族人的共同事务，需要大家的协作才能完成。在这个过程中，必然会促进村落、宗族的认同感，增强村落与宗族的凝聚力。具体表现在以下几个方面：

（1）共同的信仰为村民的思想沟通、情感共鸣建立较为稳固的信仰基础。在傩仪式年复一年的不断重复之中，人们的信仰不断被强化，形成基本相同的精神信仰，大都相信有傩神驱邪逐疫、保国安民，也有土地神保护一方平安等等。这样，思维方式、行为规范都有了认同的基础，村民思想的沟通、情感的共鸣都有了较为稳固的信仰基础。

（2）合作中的协调运作是形成家族、村落认同的重要因素。从修复祠堂、雕刻面具、恢复傩戏演出、打造龙亭、置办二十四孝伞等许多和傩仪式有关的重大活动来看，都是全村、全族人通力合作的结果，没有大家的合作，无法完成这些重大的工程。从正常的傩仪

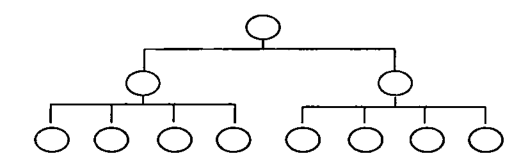
式活动来看,每年荡里姚傩活动都要涉及到村里的很多人,由各房头轮流承办(2007 年起将改为上、下生产组轮流),出面协调组织,尤其是正月十五的青山庙朝庙活动,抬龙亭,打锣、鼓、铙、钹,打旗子,扛刀、枪、斧、叉、肃静回避牌等仪仗卤簿执事,放鞭炮、放铳等等需要上百号人,再加上护卫的人,出行的队伍浩浩荡荡。在这个过程中,需要协作,如果没有协作,工作难以开展。如果村里某二人之间有些小小的不愉快,但在这个特殊的时间里,为了“敬神”,也必须合作,共同完成相关的工作,从而使矛盾得以化解。

这种因为共同举办傩活动而产生的凝聚作用,可以从该地刘、姚两大姓的不同运作方式及其不同的结果中得到验证。姚姓、刘姓是刘街乡的两个主要的大姓,素有“九刘十三姚”之称。他们举行傩活动的方式截然不同:刘氏九村共用一堂面具,由各村耆老一起开家族会议,共同协商,统筹安排活动时间,从正月初二开始至正月十五止,在各村轮流。各村需协调交接、保管、维护等等相关事宜;姚氏则按照姚村、南边、姚街、西华,分别组织各自的傩活动,各有各的面具,各自安排村内活动日程。

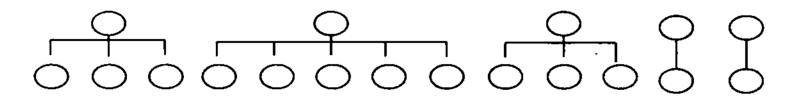
这样产生的结果是大不相同的,刘氏九村在每年一度的协调活动中,共同的祖先意识不断强化,家族观念牢固,村中刘氏族长在傩活动中的作用突出,以家族力量为核心组织傩活动事宜,体现出极强的家族凝聚力。姚氏家族的情况则不同,各村联系松散,明争暗斗,缺乏协调。

当然,这种团结和不团结不能认为完全是傩活动的结果,有着深刻的历史原因,也可以从两个家族迁居刘街乡的历史中寻找到蛛丝马迹:刘氏家族迁人刘街的是一个始祖,明代迁人,第一代为庄一公,生子二人,长名正公,次名苏公。二人又各生四子,计八人,分别是昇公、旻公、晟公、昙公、昂公、昊公、昆公、杲公,自此分为八支,称“八大房头”。现今分别居住在中庄岭(祖宅)、南山上下村、汤村、观音阁、凤岭、立山、岸门、前山九村。姚氏虽然上溯到唐

代有居住在江西的共同祖先，但迁居贵池则为五位不同的始祖[17]，他们在不同的年代里，从皖南徽州和江西新建两个不同的地点迁徙而来。从江西迁来的称“府君”，从徽州迁来的称“朝奉”，墓碑上也有不同的标志。这些外在的符号，也成为分化家族凝聚力的重要因素。刘氏、姚氏两大家族在贵池的繁衍模式有很大的不同，图示如下：



刘氏家族在刘街乡的分支繁衍模式示意图



姚氏家族在刘街乡的分支繁衍模式示意图

这是两种不同的分蘖模式，刘氏家族在刘街乡有一个共同的祖先，姚氏家族并没有共同的一位迁入始祖，他们有不同的来源。

这些因素，在傩中的体现就是合作方式的不同，不同的合作方式反过来又强化着家族内部的凝聚和家族外部的分立。这是互为因果的一种双相的互动关系：

联合模式 ⇄ 家族一体化

分立模式 ⇄ 家族分立化

傩的举办模式与家族凝聚情况关系示意图

可见，傩活动在促使家族、村落凝聚方面发挥了很大的作用，尤其是在如今没有别的家族公共事务、傩成为家族、村落唯一大型联合活动的情况下，其凝聚、认同作用尤为突出。2006 年正月初

三，我在岸门刘考察，遇到一位热心的小伙子刘辉煌，他在上海打工，春节回来参加演出，扮演《刘文龙》中的书童杨兴。他说："我每年回来参加活动，感觉到只有在这个时候我们才是一家人。"他的这句不经意的话，为傩活动的凝聚、认同功能作了很好的注脚。

（3）一年一度的固定周期以及春节的特殊时刻，为化解矛盾提供良好的契机。春节，在中国人的生活中是一个非常独特的时间点，按照传统的观念，春节期间的每一件事、每一句话，都对一年的影响巨大，会对一年中的吉凶祸福、臧否顺逆有影响、预示作用，因而，人们在这个时候行事谨慎，有诸多禁忌。最常见的情况是人们在这个时候只能说些吉利话，做一些能预兆吉祥顺利的事。这样，也就意味着应该拒绝不礼貌、远离不愉快。傩活动恰逢春节期间，人们见面后互致问候、拜年祝福，增进了相互的亲近感。如果没有傩活动，人们见面和共事的机会减少，互致问候的机会也随之减少。我在岸门刘傩活动中还发现他们有一个独特的安排，就是在当晚活动全部结束送神以后，在祠堂舞台上，各房头成员互相拜年、行礼、互致问候，在他们这里是一个固定的仪式程序，其睦邻敦亲的作用尤为突出。一年中，村民间如果有点什么言差语错，在这个礼仪中可以得到不同程度的化解。我想，这就是上文退休支部书记方贵生所说的"交往多就是好"的真正含义。春节这个特殊时期的人际交往，毫无疑问是越多越好。傩正好为春节期间的人际交往提供了一个大舞台，也就是为村民和睦相处、化解矛盾提供了一个良好的契机。

（4）在与其他村落的竞争中，进一步增强村落意识。集体荣誉感，这是人人都有的。荡里姚在参加一年一度的青山庙朝庙过程中，必然会和周围的其他村落产生比较。比如当地广为流传的口号："南边旗，荡里伞，刘锣戴铳汪扎板"，道出了各村最为鲜明的特色，就是综合各村的比较的例证。一开始，这句话只是对各村特点的归纳，20 世纪 80 年代后期各村陆续恢复傩活动的时候，这句

话还成为各村加强自已特色的坐标，相关村庄自觉地按照谚语的描述，有意在这些方面强化特色，标新立异。比如，南边姚做了很大的旗子，荡里姚在苏州定做了价值不菲的“二十四孝伞”。这里，暗中的比较是不可避免的。在这过程中，所属村落的意识不断被强化，村落认同感进一步被加强。

（5）“吃腰台”，免费的晚餐，也是村族凝聚的“粘合剂”。在荡里姚（包括周围各村）傩活动中，都有一个“吃腰台”程序。过去是在活动进行到半夜的时候，暂时中止演戏，一起会餐，称作“吃腰台”。荡里姚现在的演戏内容减少，演出大约十点多即可结束，初七、十五的“吃腰台”都是在活动全部结束以后。“吃腰台”的费用过去由祠堂的公田开支，荡里姚现在由几大房头轮流承办。在“吃腰台”时，大家欢聚畅饮，其乐融融。此时，参与其中的每一个人都可以切切实实地感受到村落、家族集体的存在，品尝美味佳肴的同时，还一同品味着村落、家族共同体的关怀与温暖。无疑，“吃腰台”，免费的晚餐，也是村族凝聚的“粘合剂”。

2. 道德感化功能

在傩仪式的一系列活动中，尤其是戏曲，对人的教育、感化作用非常明显。笔者在考察中发现，在贵池傩戏中处处体现着儒家思想认可的家国思想，男子“修身、齐家、治国、平天下”的人生理想，实现光宗耀祖的人生目标，妇女从一而终、贞操节烈、牌坊旌表等等封建社会的人生观念，在傩戏的一再重复中都得到不断的强化。

中国传统戏曲内容繁杂，叙事主题多样。以明清江南宗族的演剧为例，日本学者田仲一成把明清江南宗族在社祭中的演剧归为“节妇类”、“孝子类”、“忠臣类”、“功名类”、“风情类”、“游赏类”、“超幽类”七种[18]，又把“宗族内部的戏曲世界”分为“庆寿类”、“伉俪类”、“诞育类”、“训诲类”、“激励类”、“分别类”、“思忆类”、“报捷类”、“访询类”、“游赏类”、“宴会类”、“邂逅类”、“风情类”、“忠孝节

义类”、“阴德类”、“荣会类”十六种，把“宗族外部的戏曲史界”分为“访询类”、“游赏类”、“宴会类”、“邂逅类”、“风情类”、“忠孝节义类”、“阴德类”、“荣会类”八种[19]。

但是，进入贵池傩戏行列的戏剧主题却没有如此复杂，剧目显然经过了特殊的过滤，都是符合儒家正统思想规范的、具有很强的正面社会意义的剧目。据王兆乾先生对贵池44个村落的调查，目前各个家族保留下来的仍能演出剧目仅仅只有《刘文龙》、《孟姜女》、《宋仁宗不认母》、《章文显》、《陈州放粮》、《和番记》、《摇钱记》几种[20]。包括曾经演出今已失传的戏曲在内，贵池傩戏剧目形成了以下三个主要的系列：

① “刘家戏”系列：包括《刘文龙》、《刘文龙赶考》、《和番记》等几种名目，当地称“刘家戏”。

② “范家戏”系列：包括《孟姜女》、《寻夫记》、《范杞良》、《孟姜女送寒衣》等几种名目，当地称“范家戏”。

③ “包家戏”系列：包括《陈州放粮》、《宋仁宗不认母》、《陈州粜(tiao)米记》、《章文显》、《摇钱记》、《包公犁田》等剧目，当地称“包家戏”。

以演出家族的多寡来看，演《刘文龙》的最多，在已恢复演出的26个村落中，百分之百的都会演出此剧；其次是《孟姜女》，在已恢复演出家族的26个村落中，有24个村子演出此剧；再次是“包家戏”系列，在已恢复演出家族的26个村落中，有15个村子演出此剧。

这三个系列的类型化特征极为明显。《刘文龙》系列为金榜题名、光宗耀祖、治国平天下主题，兼有宣扬妇德主题，是一个“双主题”复合类型，所以演出的家族最多；《孟姜女》系列是坚贞不屈、忠于丈夫的妇德主题，兼有成神入仙主题，演出也很多；“包家戏”系列为公案类型忠奸斗争主题，褒奖忠良，鞭挞奸佞，也颇受青睐。毫无疑问，忠、孝、节、义是贵池傩戏的“主旋律”。

试以荡里姚三本傩戏《刘文龙》、《孟姜女》、《陈州散粮》(今已

多年不演)中的几个主要人物为例，说明这些理念在傩戏中的体现方式。列表如下：

荡里姚傩戏主要角色形象的教育功能分析

人物角色	主要情节	代表形象	结局	教育作用
刘文龙	刻苦读书，考中状元，治理国家，平定外邦	金榜题名、光宗耀祖、治国平天下的楷模	皇帝封赏、群众颂扬	正面榜样
萧氏女	苦守空房21年，殷勤侍亲，拒绝再婚	从一而终，孝敬公婆，心如磐石的妇女形象	皇帝封赏、群众颂扬	正面榜样
孟姜女	历尽艰辛，千里寻夫，拒绝再婚	坚贞不屈、忠于丈夫的妇女形象	金星接引上天成仙	正面榜样
包拯	爱民如子，断案如神	清官	皇帝封赠、万民颂扬	正面榜样
宋中	不读诗书，考试落榜，谋人妻女	不学无术、纨绔子弟、犯奸邪恶形象	充军、家产籍半	反面警示
吉婆婆	被宋忠收买，帮宋忠谋人妻女	邪恶媒婆，帮凶	被处斩	反面警示
刘皇后、郭槐	“狸猫换太子”，陷害忠良	奸臣、佞人	自尽、被处死	反面警示

从表中可以看出，荡里姚傩戏中的人物形象是十分鲜明的，其典型意义也是非常明确的，身处其中的参与者也是很容易就可以感受到的。山里姚祠堂舞台两侧的对联，直接告诉人们演剧的核心主题：“奏凯歌旋父荣子贵，喜乐欢降夫贵妻荣。”

贵池傩作为一种以信仰为基础的乐舞活动，对形成当地的民风民俗起到了不可低估的重要作用。贵池东南乡傩活动盛行的刘街乡一带民风的淳厚，给我留下很深的印象。他们对远方客人的热情接待、坦诚相处自不必说，几达“夜不闭户”式的安全措施也透

露出此间民风的淳朴[21]。这与傩文化艺术的教化不无关系。

采访中，几乎所有的人都知道刘文龙读书上进、为国效劳、光宗耀祖，也都知道宋忠腹内草莽、不学无术、身败名裂。在看戏的过程中，忠君报国思想、苦读诗书理念、孝亲悌友情怀等等这一系列封建社会传统的道德观念、伦理纲常、人生理想、处世哲学、价值标准，都潜移默化地深入百姓心间，其教育功能是显而易见的，其移风易俗的能量是巨大的。

从另一个方面来说，由于有信仰的存在，必然在村民心目中生成一种自我约束机制。由于傩活动对人的信仰的强化，也可以使村民产生自我约束机制，他们大多相信“抬头三尺有神灵”、“暗室亏心、神目如电”，客观上也对人的品行有重大的影响、塑造作用。这也算是借助“神力”而对敦厚风俗发挥的一种促进功能吧。

3. 艺术涵养功能

具体来说，就是傩活动具有促进村民生活艺术化和培育村民艺术能力的艺术功能。

（1）生活的艺术化。傩的一系列乐舞、戏曲活动对促进村民生活的艺术化与艺术化的生活作用巨大，首先表现在丰富节日文化方面。在每年春节举行傩活动的日子里，村里的艺术活动氛围达到一年中最为浓厚的高潮时段，祠堂、舞台、社坛、村民房前庭院、青山庙到处留下人们载歌载舞的足迹，到处可以看到制作精美的艺术活动道具，生活里充满了艺术的气息。其次则表现在对日常生活的渗透与长期影响方面。平日里，活动的巨大影响是时刻存在的，会在人们心灵中留下深深烙迹。

尽管傩活动中的歌舞、戏曲、雕刻、书法、剪纸等艺术水准似乎无法和专业人员的水准相比，但是，这些艺术丰富了村民的生活，使得村落的生活具有了更多的艺术气息，为生活增添了绚丽的亮色。

人类的天性中都有艺术的天分。比如《毛诗序》说：“情动于

中，而形于言，言之不足，故嗟叹之，嗟叹之不足，故咏歌之，咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”从感情产生到形诸语言、音乐、舞蹈，都是十分自然的事情。傩活动中一系列集中的乐舞、戏曲展演，和这种天性流露式的下意识歌舞活动相比，无疑要更为系统，是一种从自发到自觉的艺术活动。

与欣赏专业团体的文艺表演不同，傩仪式中的乐舞、戏曲、雕刻、书法、剪纸等等这些艺术活动从设计、准备、排练、演出，都是由村民自己承担的，观众也深深地参与其中。与傩相关的各种艺术没有任何距离地存在于村民身边，与他们的日常生活融为一体。这种深度的参与，无疑会为村民生活的艺术化和艺术化的生活带来巨大、深刻的影响，事实上为村民的艺术生活提供了一个展现自我的舞台和熏染艺术素养的文化语境。

（2）熏陶艺术素养的“大课堂”。傩活动中的各种艺术活动，形成一个良好的艺术传承语境，是村民接受艺术教育的大课堂。这一点，我们可以从姚桂芳老人在接受笔者采访时所说的在她现在居住的村庄里因为没有这些活动而排戏时“连丫鬟都找不出来”的对比中深刻体悟。

这种在艺术语境的熏陶作用下的传承方式，在各种民间艺术传承中是极为突出的。看过央视“第十二届青歌赛”的人很容易会发现在“原生态”组的比赛中有一个非常奇特的现象，那就是众多“家族歌手”现象。不仅有众多兄弟姐妹歌手一同登台演出的，比如李怀秀、李怀福是姐弟，羌族、土家族各有一对兄弟组合，苗族、蒙族的组合中也包含兄妹在内，等等；同时，在对话环节中许多歌手亲口讲出了自己学唱歌的老师就是自己的母亲、父亲或祖父母。这是其他各组专业歌手中较为少见的现象。

这是一个非常值得思考的现象。这里包含着原生态民歌非常本质的文化特质，那就是：原生态民歌的传承机制是以歌手在他们生活的文化语境中的自然熏染和口传心授为基本特征的。

语境的熏陶作用在儿童身上体现得尤为突出。儿童是一张白纸，可塑性极强，从小的熏染为他们的文化价值取向、文化表现能力打下一层浓重的“底色”，对其一生的影响十分深远。笔者在荡里姚采访，吃住在吴国胜家，他的小女儿一家也住在本村，外孙女方嘉怡年仅五岁，一天，我们在庭院里吃饭，过程中，小嘉怡拿起一把雨伞模仿起傩舞表演，表演了《舞伞》、《舞回子》、《打赤鸟》几个片断，表情严肃、神态逼真，逗得大家忍俊不禁。

这个细节让我心有所动，赶紧抢拍了几张照片。吴国胜家里没有人会《舞伞》、《舞回子》表演，方嘉怡完全是看会的。五岁的她并没有看过多少次，因为荡里姚每年只春节演出。由此，足见语境的影响力是何等巨大。

与方嘉怡略有不同，姚冬九岁，他已经基本掌握了《舞伞》节目的全部动作，吴国胜计划让他登台表演。如果这一计划成功实现，《童子舞伞》就变成了真正的童子《舞伞》了。姚冬的学习情况更多的是受家庭的影响，其父姚建祥、伯父姚新祥都是村里的傩活动骨干，姚建祥主演《刘文龙》中的“萧氏女”，并且是《舞伞》的主要演员。姚冬的舞伞一部分来自观看、模仿，一部分来自其父姚建祥的传授。

这些例子可以清楚地表明，傩仪式乐舞活动对村民的艺术素养教育具有重要意义，是村民艺术教育的“大课堂”。

4. 文化教育功能

傩活动中蕴含着丰富的文化知识，成语典故、传说故事、五行八卦、阴阳向背、节气时令、礼仪轨范、伦理纲常、书法雕刻、手工制艺、咒语口诀、民歌小调、诗歌散文、词曲歌赋，应有尽有，非常丰富，是一个体系完整的知识系统。许多熟悉傩戏的老艺人尽管没有读过书，但却可以出口成章、谈吐不俗，他们从傩文化中汲取了大量的文化营养。傩活动客观上成为传播文化知识的重要渠道，人们通过参与傩活动，可以接受相关的知识教育与熏陶，从而掌握

大量文化知识与相关技能。傩，成为乡间村民接受文化教育的一个重要渠道，发挥着文化知识教育与传播的重要功能。

这从荡里姚舞台楹联可见其一斑。荡里姚每年初七演出时舞台堂幕中央都要挂上“亮匾”，上书：

平　昇　慶　共

古禮猶遵方相掌

此日為何日　人辰是此辰
拈香來祖廟　秉燭敬儺神
依舊風光好　居然氣象新
年年循古例　同慶萬家春

祚階如見素王儀

荡里姚初七舞台中堂“亮匾”

中堂内容为：“此日为何日，人辰是此辰，拈香来祖庙，秉烛敬傩神，依旧风光好，居然气象新，年年循古例，同庆万家春。”两侧对联：“古礼犹遵方相掌 祚阶如见素王仪”，横批：“共庆升平”。

这里既包含着大量的文化信息。拿“古礼犹遵方相掌，祚阶如见素王仪”这副对联来说，其中“方相掌”是依据《周礼》：“方相氏掌蒙熊皮”的故典而来的；“祚阶如见素王仪”典出《论语》：“乡人傩，朝服立于祚阶”，“素王”是历代对孔子的尊称。

这里丰富的文化信息以及笔力遒劲的书法、精美的裱糊工艺，对人的传统文化知识技能的熏陶教育作用无疑是十分巨大的。

这一带，历来被称为“人杰地灵，英才辈出”。缟溪曹至今仍在流传着弟兄“文武双状元”的故事。清康熙年间，源溪村人曹月瑛擅书画，考取状元，钦赐“状元及第”匾，入选翰林院，其弟曹月玮系

一代武术宗师，曾任宫廷带刀侍卫、陕西总兵；清同治、光绪年间，刘街村人刘瑞芬（1827—1887年）曾代理两淮盐运使，驻任英、俄、法、意、比诸国公使，官至三品京堂，任江苏道员、广东巡抚等职；刘瑞芬之子刘世珩（1875—1926年）16岁考取秀才，以才识见重于当世，生平著作有《贵池先哲遗书》、《贵池沿革表》、《吴应箕年谱》、《刘城年谱》、《双忽雷本事》等，著述颇丰；据姚惟耘根据姚氏宗谱所作的统计，姚氏族人明清两代考中进士、举人17人，考中贡生22人，废除科举考试制度后，清末民初，考进高等大学的有37人，其中女子5人，留学的4人，查考仕籍任县级以上职务者达80多人[22]。

这些情况，与傩活动所营造的浓厚文化氛围以及因此而形成的劝学、榜样与激励作用有一定的内在联系。

5. 劳逸调节功能

具体来说，就是傩仪式乐舞活动具有使村民生活松紧有度、张弛有法、劳逸结合的调节功能。

老百姓一年到头在忙碌，难得在节日期间放松，春节期间的傩活动正好可以发挥放松调节的功能。在傩活动中作一番有限度的“节日狂欢”，其休养、调节意义十分重大。2006年元月30日（农历正月初二）上午约九点，我在路上遇到一位叫刘本松的老人，他家住棠溪，每年都回老家刘街参加傩活动，今天也是。我问他“为什么要搞这个活动？”他说：“一年到头砍柴，人累了一年了，需要换换脑子，增加气氛。”言虽浅近，义理颇深。方贵生也说傩活动可以使春节“热闹一些，文艺活动丰富一些，更像过春节。”意思大致相近。其实，两千多年前的先哲孔子就有过类似的认识。据《礼记》记载：

子贡观于蜡，孔子曰：“赐也乐乎？”对曰：“一国之人皆若狂，赐未知其乐也。”子曰：“百日之蜡，一日之泽，非尔所知也。

张而不弛，文武弗能也；弛而不张，文武弗为也。一张一弛，文武之道也。”[23]

孔子是把傩、蜡当作民众的一种休养生息手段看待的。这足可为傩的调节功能作一注脚。

6. 心理抚慰功能

具体说，就是傩仪式音乐具有满足人类精神寄托和各种需求愿望的心理功能。

不管物质生活发展到何种程度，人类精神信仰的心理需求都是必需的，很难设想只有物质生活而没有精神寄托的生活是何等的空虚乏味。而满足精神需要的必然选择就是编织一系列可供心灵驰骋的精神空间，在初民世界里通常体现为鬼神世界的营构、神话故事的编织。

荡里姚傩活动中有一个复杂的神灵体系，有为人驱邪逐疫的傩神，有为人送来子嗣的张仙，有赏赐功名的魁星，有赐福的福星，有赐禄的禄星，有赐寿的寿星，有赐喜的喜星，有赐财的财星，有主管桥梁的桥梁使者，有主管水口的水口之神，有专管一村的土地神，有分管一乡的社神，有当地土主昭明太子保护神，更不要说无所不管、有求必应的儒、释、道各教大神。真可谓凡是人间有需求的领域，就有主管该领域的神灵。神灵与人类需求呈直接对应关系：

傩神——生命安全
张仙——人种延续
土地——农业丰收
魁星——金榜题名
财星——发财
福星——求福

寿星——长寿
喜星——家庭和谐
禄星——高官厚禄
……

编织出这么复杂的神灵体系，正是文化满足人生精神寄托和人类各种需求愿望功能的体现。寄托了荡里人企盼健康、祛病消灾、风调雨顺、农业丰收、工业兴旺、商业发达、读书成功、生活美满的心理愿望。如果各项仪式进行顺利，在当地人的信仰体系中，这些神灵就发挥他们的佑护功能，村民心里就踏实多了，信心百倍地投入到各项生活、生产活动之中。

也许，神灵是虚拟的。但是，神灵对人的影响力却不是虚拟的，神灵满足人们精神需求的体现也不是虚拟的，而是真实具体、可知可感的。

7. 文化储藏功能

具体来说，就是傩活动具有对音乐、舞蹈、戏曲等各种传统文化的保护、储藏功能。

一般说来，由于仪式有较为严格的礼仪程序，有对神灵的敬畏，与之相关的音乐、舞蹈传承较为严格，不可（也不敢）随意变更，变化较为缓慢，具有相对的稳定性，对乐舞艺术传统文化具有保护、储存作用。傩仪式乐舞、戏曲都是如此，他们年复一年地重复着固定的程序、相似的内容，与社会上瞬息万变的流行内容相比，傩文化具有一个超稳定的结构。

贵池傩戏被称作“戏曲的活化石”，就可以说明这个道理。

贵池各个家族普遍演出的傩戏《刘文龙》与宋元南戏《刘希必金钗记》有着密切的渊源关系，尤其是太和章村演出的同一题材的高腔曲牌体傩戏《和番记》更是如此。

南戏《刘文龙》剧目，被认为早已失传。在近年来出土文物和

贵池傩戏被“发现”以前，它“只见于”前人的一些著录之中。如：明永乐六年(1408)完成的《永乐大典》所记载的 33 种宋元戏文，《刘文龙》名列其中；明嘉靖已未(1559)，徐渭于《南词叙录》所录 65 篇“宋元旧篇”中，《刘文龙菱花镜》赫然可见；清张大复《寒山堂曲谱》载《萧淑贞祭坟重会姻缘记》一剧，下注云：“一名《刘文龙传》，《雍熙乐府》第一种，史敬德，马致远合著”。但是，随着南戏的衰落，《刘文龙菱花镜》等演刘文龙故事的剧目“失传”了。今人钱南扬先生从明代沈珠《南九宫谱》、沈自晋《南词新谱》、明末徐于室、钮少雅《九宫正始》等曲谱中辑有 22 支南戏《刘文龙》残曲。正是从这 22 支残存佚曲中，我们知道了早期南戏《刘文龙》的大概内容[24]。

1975 年 12 月，在广东潮州出土了《刘希必金钗记》剧本，为明宣德六至七年(1431—1432)的写本。王平先生认为：

> 作为“宋元旧篇”《刘文龙菱花镜》的“改编本”，它(指《刘希必金钗记》，笔者注)较为真实地反映了南戏《刘文龙》在明代前期的原始风貌，这是一部迄今为止所能见到的产生年代较早的、且相当完整的《刘文龙》戏文本，贵池傩戏《和番记》亦与之有许多相同或相近之处[25]。
>
> 在地下沉睡了 500 多年的《金钗记》是早期南戏《刘文龙》在福建、广东的演变体(或称“改编体”)，而《和番记》则以“活”的形态，保存了早期南戏《刘文龙》，使之与民俗信仰——“傩文化”结合，在长江中下游江南地区的皖南山区，将这出古剧的余音，延续至今[26]。

1967 年，上海嘉定城东宣家坟出土了明代成化年间刊刻的《说唱词话》十六种，其中有许多是早已失传的剧目，因而引起学界轰动。王兆乾先生曾经把贵池民间流传的傩戏剧本与成化本《说唱词话》作了详细的比较，王兆乾先生指出：

> 在已接触到的七个傩戏剧目中，竟有五部与成化刊本《说唱词话》有密切关系，有的甚至完全相同……五百多年前的唱本竟然毫无改动地保存于今日尚能演出的池州傩戏里，使人为之惊叹。封建的宗族制度以及把世袭相传的艺术形式视为神圣，使傩戏仍保持着戏曲幼年时期的面貌。即使池州傩戏与明成化刊本说唱词话为同一时代的产物，也算是我国戏曲的活化石了[27]。

由于这其中的许多剧本在很长一段时间里被认为已经失传，贵池傩戏的“活态”保存和上海嘉定宣家坟出土的《说唱词话》的“静态”保存又可以互相印证，因而对研究戏曲史意义重大。贵池傩戏的“活化石”史料意义凸显。

这是有文本可以比较的戏曲剧本，而难以进行这种比较的音乐曲调、舞蹈动作等等，从其表现风格来看，也保存了较为古老的艺术形态。无疑，傩文化就像是一个传统文化的“冷藏库”一样，发挥了对保存音乐、舞蹈、戏曲等各种传统文化的储藏功能。

结　语

傩仪式乐舞在我国古代曾经是国家仪典的重要内容，从宫廷到地方官府、军队、寺庙、民间，都有按照一定的规范定期举办的傩礼活动，是我国古代礼乐文化的有机组成部分。从根本上讲，礼乐是用于维护国家安定的政治手段，而不单纯是，或者说主要不是用于娱悦感官的。《乐记》说：“礼节民心，乐和民声，政以行之，刑以防之。礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣。”“乐者为同，礼者为异。同则相亲，异则相敬。乐胜则流，礼胜则离。合情饰貌者礼乐之事也。”[28]“礼乐治国”思想带有“乌托邦”的社会幻想色彩，虽然从来没有真正实现过，却是先哲们不懈追求的理想化境界。

如今，傩仪式乐舞活动散布民间，被认为是一种古代文化的

“遗俗”。但是，经过深入研究，我们可以发现，其当下的文化功能仍是不容漠视的。日本民族音乐学家山口修曾经强调，在民族音乐学研究中“必须把各种文化以及各个人之间不同的感性、理性的框架互相交错的多重(multi-emics)加以方法化”[29]。上文从几个不同的视角分析了傩仪式音乐在当下的文化功能，体现出“局内人”、“局外人”的不同观点以及相互间的交错与渗透。同时，我们还可以看出，傩仪式乐舞不应该被认为只是一种所谓的文化“遗俗”，而是有着深刻当下意义的文化活体。

---

[1] 王铭铭:《西方人类学思潮十讲》. 桂林:广西师范大学出版社,2005:38。

[2] 马凌诺斯基:《文化论》. 费孝通译. 北京:华夏出版社,2002:18。

[3] 同注 2,2002:46。

[4] Malinowski, Bronislaw Magic Science and Religion and Other Essays. Chicago:Chicago University Press. 1948[1929]. 转王铭铭:《西方人类学思潮十讲》,桂林:广西师范大学出版社,2005:38。

[5] 同注 2,2002:106。

[6] 同注 2,2002:13。

[7] “傩仪式音乐”是本文研究的核心对象,但是它和舞蹈、仪式等文化事项的联系是极为密切的。本文使用的“傩仪式音乐”、“傩仪式乐舞”、“傩文化”等几个概念,涵盖范围大小不同,“傩仪式音乐”是其核心。

[8]《七修贵池姚氏宗谱·卷首四》,1994:9。

[9]《虾湖姚傩戏剧曲本》,抄本:1。

[10] 本表的表达方式借鉴董晓萍提倡的“双窗口”表达法。参阅董晓萍:《田野民俗志》,北京:北京师范大学出版社,2003:291-299。

[11] 当地人称面具为菩萨,此处系指面具。

[12] 刘街上村的“十打”、“十不许”具体情况:

“十打”出现在第三出《出玉帝》,玉帝命雷公电母惩罚击打世间恶行,“善者天佑,恶者一一击之,毋纵毋枉”,下列需要击打的十条恶行,具体

内容为：一打朝臣卖国，二打边外叛民，三打不孝儿女，四打劫掠强人，五打贪官污吏，六打纵欲奸淫，七打无端骗害，八打欺死瞒生，九打忤逆公姑，十打不敬丈夫。

这“十打”由北斗星的扮演者代玉帝宣读，众人在每一句后面和声高喊“该打！”北斗星的台词中还有“劝人莫行奸诈，雷公电母放过谁！”这里的惩戒作用、舆论威慑力量，是显而易见的。

“十不许”出现在第二十回“私行魆(xu)访”之中，刘文龙做官，到西川暗访，唱“高腔”(本子上标“髙腔”)：一不许诲文乱法，二不许好酒贪杯，三不许口甜心苦，四不许假虎狐威，五不许慵慵沓沓误公事，六不许唧唧哝哝记在怀，七不许法堂之上多言语，八不许穷舍黎民又加差，九不许鳏寡孤独强勒钞，十不许奉富豪失民惹祸胎。

[13] [清]刘瑞芬：《南山刘氏宗谱》刻本.1887.“族正祠规”15条修于乾隆九年，即公元1744年，为“特调贵池县正堂加三级”谢某颁行，其中有：“凡人命及打架有重伤者，则在地邻，牌甲报县……凡殴骂父母伯叔兄长，恶逆已著者，即著乡保邻右押解赴县究治……凡该族中有悍妒泼恶之妇，其本夫能治服者，著本夫惩处拘管，如本夫懦弱或纵容者，该族正令长辈老妇训诫之，如又不悛(quan)，将本妇同夫送究。其犯奸淫、不孝者，立即重究”，等等。“刘氏家规”13款中有：“家本”(下列“积阴功”、“祛隐恶”两条)、“家范”(下列“谨言语”、“慎举动”两条)、“家政”(下列“励臣节”、“供子职”、“处兄弟”、“择交友”四条)，等等。

[14] “抱小鸡”，方言，即“孵小鸡”的意思。

[15] 董晓萍、欧伟达：《乡村戏曲表演与中国现代民众》之钟敬文总序，北京：北京师范大学出版社，2000。

[16] [英]拉德克利夫－布朗：《安达曼岛人》.梁粤译，桂林：广西师范大学出版社，2005：前言3。

[17] 这五位不同的始祖分别是：姚村祖——姚祥七，唐末由江西新建迁入；南边祖——姚濬六，宋末由安徽建德迁入；荡里祖——姚贤三，宋末由安徽建德迁入；庄村祖——姚原正、姚原茂，宋末由安徽建德迁入。

[18] [日]田仲一成：《明清的戏曲——江南宗族社会的表象》.云贵彬、王文勋译，北京广播学院出版社，2004：167－195.作者同时指出，“超幽类”主要是指目连戏，可以归入前六类中的“孝子类”或“节妇类”。参见该

书194页。

[19] 同注18,229,230,276-301。

[20] 参阅何根海、王兆乾:《在假面背后——安徽贵池傩文化研究》,合肥:安徽大学出版社,2000:132-133页表格。各剧目的主要情节可参阅《贵池戏曲史料集》,内部资料,贵池戏曲志编辑室1989年编印,第15-22页。

[21] 在考察中,有一个细节引起我的注意。因为我带着笔记本电脑、摄像机、照相机等一些较为贵重的考察器材,又是一个人单独行动,很担心贵重物品的安全,尤其担心辛辛苦苦得来的考察资料丢失。然而,当地人的安全防盗意识似乎比较淡薄。我在吴国胜家里住的是他用作医院的套间,外间的门从不上锁,套间的门也很难锁上,大多数时间只能虚掩着。这让住在套间里的我非常担心丢失物品,尤其是我外出参加活动期间。另外,2006年春节考察,我住在刘街村村民刘忠启家开的私人小旅馆里。这是我能够找到的刘街乡春节期间唯一一家可以住的旅馆。房子位于马路边上,是一座二层小楼房,一楼自家人生活,二楼几间房子作旅馆。上厕所要到地下室的猪圈旁边(从前面看是地下室,后面却与菜地相通),多数情况下主人家吃什么饭,我就跟着吃点什么,条件十分艰苦。我一个人住在二楼的一间四人房间里,从腊月二十七到正月十五,断断续续,前后近20天。每当我到别的村子考察时,物品无法全部随身携带,箱子、电脑、衣服、录像带等就放在这里,有时一出去就两三天,令我十分担心。并且,好多次我从外边回来,房门都被店家打开通风,无人照看。几年的考察经历了很多这样的战战兢兢,却一直很安全。我想,"路不拾遗、夜不闭户"体现出来的是一种安全与从容,他们的这种安全防范意识无疑也是社会风气淳朴的一种体现。

[22] 姚惟耘:《虾湖拾贝——古风犹存的姚街村》.《杏花村》,2005,春之卷:80。

[23] [清]朱彬:《礼记训纂》,北京:中华书局,1996:650。

[24] 王平:"贵池傩戏《和番记》与南戏《刘文龙》的亲缘关系",《艺术百家》,2004,5:59。

[25] 同注24,2004,5:60。

[26] 同注 24,2004,5:61。

[27] 同注 20,243。

[28] 《礼记·乐记》[清]阮元校刻,《十三经注疏》,北京:中华书局,1980:1529。

[29] [日]山口修:《出自积淤的水中——以贝劳音乐文化为实例的音乐学新论》之内容提要,纪太平、朱家俊等译,北京:中国社会科学出版社,1999:18。

原载《文化艺术研究》2009 年第 3 期

后　记

就研究取向而言，音乐人类学（或称民族音乐学）就是文化视野中的音乐研究。从整体上看，具有该学科特征的学术研究不仅关注音乐的本体特征，而且把研究的视野拓展到音乐的文化生态，探索音乐与文化语境的脉络关系。当然，具体到某一项研究成果，必然会因其对所涉及到的音乐自身和文化脉络的不同侧重而呈现出不同的学术趣味。笔者“从中心到边缘”想要表达的意思就是本书的研究视野覆盖从音乐自身到与之由近及远、由密而疏的多种文化脉络，即如副标题所示，是“音乐学研究的文化视野”的另一种更富张力的表达。

笔者认为，汉语“从 A 到 B”句式中 AB 之间的关系主要可以作两种不同的理解。其一，AB 是一种先后的历时关系，其二，AB 是一种并存的共时关系。前者 B 取代 A，A 是出发点，B 是目的地；后者 AB 共存，既包括出发点，也包括目的地，还包含中间的过渡地带。前者例多不举，后者也很常见，如经常可以听到的“从中央到地方”、“从东海之滨到雪域高原”等用语，即是如此。

笔者愚见，无论是中心的研究、边缘的研究，还是中心和边缘

兼顾的研究，都有其存在的价值。中心有中心的魅力，边缘有边缘的活力。况且，在一定的条件下，中心和边缘也会互相转化。从中心到边缘，是音乐学研究广阔视野的体现和要求。

我一直认为，学术研究犹如登山，人们各自从山脚下开始攀登，不同侧面的景色自然很不相同；但是，当逐渐接近制高点的时候，所见到的景观应该是渐趋通同。由差异较大到逐步接近，这也可以理解为学术研究阶段性目标与终极目标之间的不同。人文学科从不同角度研究人类文化和人类自身，其终极目标应该是一致的，不过在追求的过程之中各有表现，如此而已。

本书是笔者从事音乐学术研究以来部分成果的集结，虽然没有达到理想中的研究状态，却也是笔者在音乐的中心和边缘之间摸爬滚打的见证！面对这些曾经下过功夫、曾经付出过激情的文字，好比回望泥泞道路上一串深深浅浅的足迹，心血，汗水，回报，慰藉，无怨无悔，有什么词汇能够描绘出此时此刻的复杂心情与无限感慨？感谢培养笔者学术基础的中国音乐学院、中国艺术研究院和上海音乐学院！感谢曾经提供宝贵资料的民间艺术家！感谢曾经给予过各种帮助的老师、同学和朋友！感谢上海音乐学院出版社的洛秦先生和李绚编辑为本书出版所付出的辛勤劳动！

特别感谢为笔者博士后研究和本书出版提供特别资助的中国博士后科学基金会！

孟凡玉

2010 年 12 月